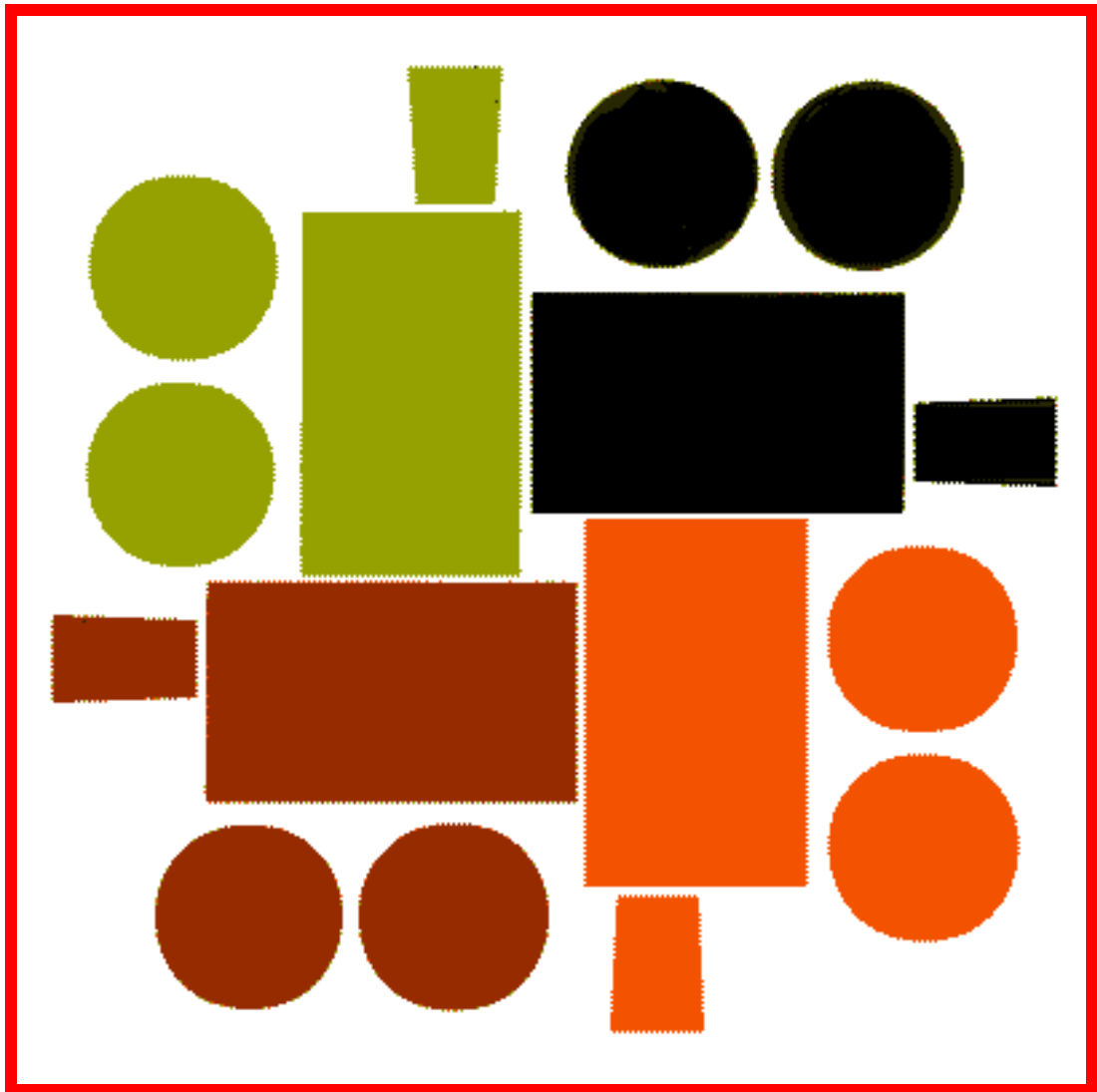


andré bazin

ce este cinematograful ?



André Bazin

**Ce este
cinematograful?**

TRADUCERE DIN LIMBA FRANCEZĂ ȘI PREFĂȚĂ DE
ERVIN VOICULESCU

Coperta: BOGDAN STIHI

La baza selecției cuprinse în acest volum a stat lucrarea *Qu'est-ce que le cinema?* (4 vol.) de Andrée Bazin, Editions du Cerf — 1958. În ediția românească sumarul a fost completat cu articolul „De la politique des auteurs“, apărut în revista „Cahiers du Cinema“ nr. 70/1957 și cu articolul „Le langage de notre temps“, apărut în volumul *Regards neufs sur le cinema*, Editions du Seuil — 1965.

PREFAȚA

Personalități dintre cele mai marcante ale lumii filmului Renoir, Bunuel, Fellini — au apreciat intelectul și intuiția lui André Bazin drept instrumente de o calitate remarcabilă pentru înțelegerea profundă și multilaterală a artei cinematografice. O școală națională contemporană, Noul val francez, a luat naștere pornind de la vederile sale teoretice. Există unii care-i acordă o și mai mare însemnătate, cea de urmaș al marilor „sistemizatori” ai celei de-a șaptea arte: Eisenstein, Pudovkin, Balázs, Arnheim. În fine, detractorii îl califică drept „confuz și reacționar”, sau mai rău ... Îl ignoră.

Oricare ar fi însă poziția adoptată față de concepția sa, teoreticienii și criticii de film de pretutindeni îl consideră aproape în unanimitate pe André Bazin drept autorul unui sistem riguros de investigare și apreciere a creației cinematografice. Pornind de la aceste considerente, scopul volumului de față — o selecție de studii și eseuri din opera distinsului teoretician și critic francez — este de a încerca să-i înfățișeze cititorului român, interesat în aprofundarea înțelegerii fenomenului cinematic, o privire de ansamblu asupra acestui punct de vedere perfect profilat (ce-i drept discutabil în privința unor teze și concluzii) și cristalizat sub forma unui veritabil sistem de estetică a filmului.

Dar întâi câteva cuvinte despre autor. Născut la Angers-sur-Loire în anul 1918, André Bazin s-a pregătit pentru cariera didactică. A urmat școala normală la Versailles, iar în anul 1938 este admis în școala superioară pedagogică din Saint Cloud. Din cauza războiului este obligat să-și întrerupă studiile, pe care nu le va mai termina de fapt niciodată. Încă din timpul ocupației naziste în Franța, Bazin manifestă interes pentru teoria și critica de film, devenind între altele conducătorul secției cinematografice a cercului de tineri intelectuali camuflat sub firma „Maison de Lettres”. Imediat după eliberare, începe o activitate publicistică prodigioasă în paginile unor cotidiane și reviste de prestigiu („Esprit”, „Revue du Cinéma”), iar în cele din urmă, în 1950, fondează împreună cu câțiva amici revista „Cahiers du Cinéma”, în care vor apare, în suită, articolele sale fundamentale, în această perioadă a fost,

un timp, profesor la Institutul de înalte studii cinematografice (IDHEC) din Paris. Chinuit de o boală incurabilă, Bazin depune în ultimii ani ai vieții eforturi uriașe pentru a-și continua cu intensitate activitatea publicistică. Dar sănătatea lui este tot mai șubredă; la 11 noiembrie 1958 moare în vârstă de numai patruzeci de ani, la Nogent, lângă Paris.

Autor al unui număr considerabil de articole, cronici, studii și eseuri întemeiate pe o admirabilă rigoare a concepției, dublată de o vastă cultură și de un gust infailibil, precum și deosebit de îngrijite ca stil — risipite în di ferite publicații și ca atare de cele mai multe ori inaccesibile cititorului de rând, Bazin a pregătit spre sfârșitul vieții o culegere selectivă a principalelor sale lucrări, scrise între anii 1945-1957. Concepută în patru volume, culegerea apare între 1958-1962 sub titlul „Qu'est-ce que le cinéma“? și anume: vol. I — Ontologie et Langage (Ontologie și Limbaj); vol. II — Le cinema et les autres arts (Cinematograful și celelalte arte); vol. III — Cinema et sociologie (Cinematograful și sociologia); vol. IV — Une esthetique de la realite: le neorealisme (O estetică a realității: neorealismul).

Titlul acestei suite de eseuri Ce este cinematograful? — după cum arată chiar André Bazin în prefața primului său volum — „nu este atât o promisiune că va urma și un răspuns, cât enunțarea unei întrebări pe care autorul și-o va pune sie însuși pe tot parcursul acestor pagini. Volumele nu vor avea deci pretenția să ofere o geologie și o geografie exhaustivă a cinematografului, ci numai să antreneze cititorul într-o succesiune de sondaje, de explorări, de frunzăriri practicate cu ocazia analizei filmelor pe care o face zilnic, în gând, criticul“.

Selecția noastră s-a oprit, cu două excepții, la principalele articole apărute în culegerea mai sus amintită. Acestea au fost completate cu eseurile intitulate Limbajul timpului nostru și Despre politica autorilor, extrase din alte publicații.

Jalonând, cu totul sumar, esența concepției estetice a lui Bazin, remarcăm distincția făcută de acesta, pe tot parcursul istoriei cinematografului, între două tendințe opuse în ce privește limbajul filmului: pe de o parte creatorii care cred în imagine (adică partizanii compoziției plastice, a decorului și iluminării expresioniste, cât și a montajului tradițional) iar pe de alta cei care cred în realitate (Stroheim, Murnau, Dreyer, Renoir, Wyler, Welles, Bresson și alții). Primii analizează realitatea prin

intermediul imaginii și al montajului, îi dau valoare, o transformă în semn, în aluzie, exprimând implicit atitudinea lor intimă față de această realitate. Este vorba de Eisenstein, de Pudovkin și de toată pleiada de creatori ce se orientează după principii estetice similare. Ceilalți fotografiază realitatea brută, ambiguă, fără a căuta s-o interpreteze, folosind montajul numai pentru asigurarea continuității povestirii, pe care o fărâmițează cât mai puțin; ei realizează cu ajutorul mizanscenei în profunzime așa-numite „cadre-secvență“, cadre lungi în care acțiunea se desfășoară simultan pe mai multe planuri. Adept al concepției fenomenologice-existențialiste a lui Sartre și Merleau-Ponty, Bazin consideră cinematograful ca instrumentul ideal de revelare obiectivă a realității. După el, sarcina artistului nu este de a explica sau de a analiza, ci doar de a descrie lumea înconjurătoare care, „înainte de a fi condamnabilă, există pur și simplu“ și se autoprezintă celui ce știe să o vadă. Astfel se ajunge — susține Bazin — la activizarea spectatorului, a cărui percepție nu mai este ghidată de regizor, el obținând libertatea de a interpreta de sine stătător fragmentele din realitate în totalitatea semnificațiilor lor. Adept al înnoirii dramaturgiei cinematografice, el susține așa-zisul „subiect deschis“ ce eliberează filmul de șabloanele teatrale și-i acordă mai multă autenticitate.

Vederile acestea sunt expuse amplu în studiile Ontologia imaginii fotografice, Evoluția limbajului cinematografic și William Wyler sau jansenistul mizanscenei, care ni-l înfățișează în chip coerent pe Bazin-teoreticianul, analist subtil al celor mai variate aspecte ale limbajului filmic. La acestea se adaugă cercetarea minuțioasă a relațiilor dintre cinematograful și celelalte arte — literatura, teatrul, pictura — prin studii ce denotă o concepție originală asupra mult dezbătutului „specific cinematografic“. (Pentru un cinematograful impur, Teatru și cinematograful, Pictură și cinematograful.)

Adevărat seismograf axiologic, Bazin — criticul de o rară competență și rigurozitate — este reprezentat în culegerea noastră, în primul rând, prin articole ca Westernul sau cinematograful american prin excelență cât și prin suita de studii asupra neorealismului italian. Găsim aici strălucite aplicări și aprofundări ale concepției estetice baziniene, încercări remarcabile de a tălmăci esența unuia dintre genurile cele mai pure și a uneia dintre școlile naționale cele mai bine conturate din

întreaga istorie a cinematografului mondial, aceasta din urmă privită însă pe alocuri prin prisme uneori deformante.

În ce privește articolul Despre politica autorilor, el exprimă, între altele, atitudinea negativă a criticului în fața exagerărilor formulate de unii amici și discipoli, grupați în jurul său în redacția revistei „Cahiers du Cinéma” exagerări care, în paranteză fie zis, după dispariția lui Bazin au luat proporții, transformându-se într-o adevărată idolatrizare a unor „autori” de film (în parte meșteșugară destul de banali).

Suntem convinși că publicând aceste câteva lucrări esențiale din moștenirea lăsată de una dintre cele mai pătrunzătoare minți care s-a consacrat în perioada postbelică fenomenului cinematografic (cu toate rezervele noastre față de unele dintre tezele și concluziile sale) contribuim la o analiză mai profundă a acestui domeniu al artei.

ERVIN VOICULESCU

ONTOLOGIA IMAGINII FOTOGRAFICE

O psihanaliză a artelor plastice ar putea considera că practica îmbălsămării stă la baza genezei lor. Ea ar găsi la originea picturii și a sculpturii „complexul” mumiei. Religia egipteană, orientată în general împotriva morții, condiționa supraviețuirea de reîncarnare. Ea satisfăcea astfel o necesitate fundamentală a psihologiei umane: apărarea împotriva timpului. Moartea nu este altceva decât o izbândă a timpului. A fixa în mod artificial aparențele carnale ale ființei înseamnă a o smulge fluviului duratei: înseamnă a o ancora de viață. Era firesc să fie salvate aceste aparențe în pofida realității cadavrului, să fie salvate carnea, oasele. Prima statuie egipteană este mumia unui om tanificat, pietrificat în natron. Dar piramidele și labirintul de coridoare nu ofereau suficientă garanție împotriva eventualei violări a mormântului; trebuiau să fie luate și alte măsuri de securitate față de hazard, să fie multiplicat aceste garanții. Așa că au fost așezate lângă sarcofag, împreună cu grâul destinat hranei celui mort, statuete de pământ ars, un fel de mumii de rezervă, care să poată fi substituite cadavrului în caz că va fi distrus. Astfel iese la iveală, în originile religioase ale artei statuare, funcția primordială a acesteia: de a salva ființa prin imaginea ei. Putem considera așadar neîndoios că ursul de argilă străbătut de săgeți, din caverna preistorică, este un alt aspect al aceleiași intenții, considerată în modalitatea ei activă, deci că acest urs este un înlocuitor magic, identificat cu fiara vie pentru izbânda vânătorii.

Se înțelege că evoluția paralelă a artei și a civilizației. a degajat artele plastice de aceste funcții magice (Ludovic al XIV-lea nu cere să fie îmbălsămat; se mulțumește cu portretul pictat de Lebrun). Dar această evoluție nu putea decât să sublimeze, pe măsura unei gândiri logice, necesitatea irezistibilă de exorcizare a timpului. Nimeni nu mai crede în identitatea ontologică între portret și model, dar este unanim admis că primul ne ajută să ni-l amintim pe cel de-al doilea, salvând'u-l deci de la o a doua moarte, spirituală. Fabricarea imaginii s-a eliberat chiar de orice utilitarism antropocentric. Nu mai e vorba de viața eternă a omului ci, în mod mai general, de crearea unui univers ideal

după chipul celui real, un univers înzestrat cu un destin temporal autonom. „Ce deșertăciune este pictura“ dacă nu detectăm sub admirația noastră absurdă nevoia primitivă de a învinge timpul prin perpetuitatea formei ! Dacă istoria artelor plastice nu este numai istoria esteticii lor, ci în primul rând aceea a psihologiei lor, ea este în esență istoria asemănării sau, dacă vreți, a realismului.

*

Situate în aceste perspective sociologice, fotografia și cinematograful ar explica în mod firesc marea criză spirituală și tehnică a picturii moderne care se naște către mijlocul secolului trecut.

În articolul său din „Verve“, Andre Malraux scria că „cinematograful nu este decât aspectul cel mai evoluat al realismului plastic, ale cărui principii au apărut o dată cu Renașterea, și și-au găsit expresia limită în pictura barocă.“

Este adevărat că pictura universală realizase un echilibru între simbolismul și realismul formelor; dar în secolul al XV-lea pictorul occidental a început să părăsească unica sa preocupare primordială — de a exprima prin mijloace autonome realitatea spirituală — și a combinat expresia lumii exterioare cu imitația ei mai mult sau mai puțin completă. Evenimentul hotărâtor a fost fără îndoială invenția primului sistem științific și, într-un fel, încă de pe atunci mecanic: perspectiva (camera obscură a lui Vinci prefigura pe aceea a lui Niepce). Astfel artistul avea posibilitatea să creeze iluzia unui spațiu tridimensional, în care obiectele să poată fi situate conform percepției noastre directe.

Pictura a cunoscut din acest moment două aspirații: una hotărât estetică — expresie a unor realități spirituale în care modelul e inaccesibil prin simbolismul formelor, și o alta dorința pur psihologică de a înlocui lumea exterioară prin imaginea sa. Crescând cu repeziciune pe măsura satisfacției pe care o stârnea, această nevoie de iluzie a devorat încetul cu încetul artele plastice. Și totuși, întrucât perspectiva nu rezolvase decât problema formelor și nu și pe aceea a mișcării, realismul trebuia să se extindă în mod firesc și asupra căutării expresiei dramatice în

instantaneu, un fel de a patra dimensiune psihică, capabilă să sugereze viața în imobilitatea chinuită a artei baroce.¹

Desigur, marii artiști au realizat întotdeauna sinteza celor două tendințe: au stabilit o ierarhie, au pătruns realitatea și au reflectat-o în artă. Esențialul este că ne aflăm în prezența a două fenomene fundamental diferite, pe care o critică obiectivă trebuie să le disocieze pentru a înțelege evoluția picturii. Începând din secolul al XVI-lea necesitatea iluziei nu a încetat să frământa lăuntric pictura. Necesitate pur mentală, neestetică în sine, a cărei origine nu se poate afla decât într-o mentalitate magică, dar necesitate efecă, a cărei atracție a dezorganizat profund echilibrul artelor plastice.

Polemica realismului în artă își are originea în această neînțelegere, în confuzia dintre estetic și psihologic, dintre adevăratul realism, care este necesitatea de a exprima semnificația concretă și totodată esențială a lumii, și pseudo-realismul care înșeală ochiul (sau mintea) găsindu-și satisfacția în iluzia formelor. De aceea arta medievală, spre exemplu, nu pare să fi suferit de acest conflict; violent realistă și totodată de înaltă spiritualitate, ea nu a cunoscut această dramă pe care aveau să o reveleze posibilitățile tehnice. Perspectiva a fost păcatul originar al picturii occidentale.

*

Niepce și Lumière au fost cei care l-au răscumpărat. Punând capăt barocului, fotografia a eliberat artele plastice de obsesia asemănării. Deoarece pictura încerca, în fond zadarnic, să ne ofere iluzia, iar arta se mulțumea cu această iluzie, în timp ce fotografia și cinematograful au fost descoperiri care satisfăceau în mod definitiv, în însăși esența ei, obsesia pentru realism. Cât de abil ar fi fost pictorul, opera lui era întotdeauna grevată de un inevitabil subiectivism. O îndoială persistă întotdeauna asupra imaginii, din pricina prezenței omului, Așa că, în trecerea de la pictura barocă la fotografie, fenomenul esențial nu constă în

¹ Ar fi interesant de urmărit din acest punct de vedere în revistele ilustrate din perioada 1890-1910, concurența între reportajul fotografic, aflat la primele încercări, și desen. Acesta din urmă, satisface îndeosebi necesitatea barocă pentru dramatic (cf. „Le Petit journal illustré”). Sensul documentului fotografic nu s-a impus decât cu încetul. Se constată de altfel, dincolo de o anumită saturație, o reîntoarcere către desenul dramatic de tip „Radar“.

simpla perfecționare materială (fotografia va rămâne mult timp inferioară picturii în ce privește imitarea culorii) ci într-un fapt psihologic: completa satisfacere a dorinței noastre de a ne iluziona prin intermediul unei reproduceri mecanice din care omul este exclus. Soluția nu era în rezultat, ci în geneză¹.

Iată de ce conflictul dintre stil și asemănare este un fenomen relativ modern, care nu exista înainte de inventarea plăcii sensibile. E evident că obiectivitatea fascinantă a lui Chardin nu este obiectivitatea fotografului. În secolul al XIX-lea începe așadar adevărata criză a realismului, al cărei mit este astăzi Picasso, și care va pune sub semnul îndoielii, atât condițiile de existență ca formă a artelor plastice cit și bazele lor sociologice. Eliberat de complexul asemănării[1], pictorul modern abandonează acest complex poporului² care îl va identifica în viitor pe de o parte cu fotografia, și pe de alta doar cu acea pictură care i se consacra.

*

Originalitatea fotografiei în raport cu pictura rezidă deci în obiectivitatea ei esențială. Astfel că grupul de lentile care con-

¹ Ar fi totuși locul să studiem psihologia genurilor plastice minore, de pildă mulajul măștilor mortuare care prezintă și ele un anumit automatism în reproducere. În acest sens s-ar putea considera fotografia ca un mulaj, o amprentă a obiectului prin intermediul luminii.

² Este oare într-adevăr „poporul” factorul care a dus la separația intervenită între stil și asemănare, separație pe care o constatăm astăzi efectiv? Nu apare mai curând ca o consecință a „spiritului burghez” născut o dată cu industria și care servește tocmai ca factor de contrast pentru artiștii din secolul al XIX-lea, spirit ce s-ar putea defini prin reducerea artei la categoriile ei psihologice? În acest caz, istoricește, fotografia preia direct ștafeta de la realismul baroc, iar Malraux remarcă pe bună dreptate că prima ei preocupare este „de a imita arta”, copiind în mod naiv stilul pictural. Niepce, și laolaltă cu el majoritatea pionierilor fotografiei se străduiau, de altfel, să copieze gravurile. Ei visau să realizeze opere de artă fără să fie artiști, prin decalcomanie. Proiect tipic și esențialmente burghez, dar care confirmă teza noastră, ridicând-o într-un fel la pătrat. Era firesc ca pentru fotograf obiectul cel mai demn de imitat să fie în primul rând obiectul de artă, prin faptul că, pentru el, acel obiect era el însuși o imitare a naturii, „dar perfecționată”. A trebuit să treacă timp pentru ca fotograful, devenind el însuși artist, să ajungă să înțeleagă că nu poate copia decât natura.

stituie ochiul fotografic ce se substituie ochiului omenesc, nu se numește întâmplător „obiectiv“. Pentru întâia oară între obiectul reflectat și imaginea lui nu se interpune decât un alt obiect. Pentru întâia oară, o imagine a lumii exterioare se compune automat, fără intervenția creatorului, a omului, conform unui determinism riguros. Personalitatea fotografului nu contribuie decât la alegerea, la orientarea, la pedagogia fenomenului; cât de vizibil și-ar pune pecetea în opera finală această personalitate, ea nu reprezintă aceeași greutate specifică ca cea a pictorului. Toate artele se bazează pe prezența omului; fotografia este singura în care ne bucurăm de absența lui. Ea acționează asupra noastră în calitate de fenomen „natural“, ca: o floare sau un țurture de gheață a căror frumusețe este inseparabilă de originile lor vegetale sau telurice.

Această geneză mecanică a răscolit radical psihologia imaginii. Obiectivitatea fotografiei îi conferă o forță de credibilitate, absentă în orice operă picturală. Oricare ar fi obiecțiile spiritului nostru critic, suntem constrânși să credem în existența obiectivului reprezentat, efectiv re-prezentat, adică prezent în timp și în spațiu. Fotografia beneficiază de un transfer de realitate de la obiect asupra reproducerii lui.

Desenul cel mai fidel, chiar dacă ne oferă mai multe informații asupra modelului, nu va poseda niciodată, în pofida spiritului nostru critic, puterea irațională a fotografiei care ne solicită încrederea.

Pictura devine astfel numai o tehnică inferioară a asemănării, un erzaț de procedee de reproducere. Obiectivul e singurul care ne dă o imagine a obiectului capabil să „potolească“ acea nevoie din adâncul subconștientului nostru de a substitui obiectului ceva mai bun decât o calchiere aproximativă: ne dă obiectul însuși, liberat însă de contingentele temporale. Imaginea poate să fie neclară, deformată, decolorată, lipsită de valoare documentară, ea își are originea prin geneza ei în ontologia modelului; ea este modelul. Astfel se explică farmecul fotografiilor de album. Acele umbre cenușii sau sepia, fantomatice, aproape ilizibile, nu mai sunt tradiționalele portrete de familie, ci sunt prezența tulburătoare a unor vieți oprite în durata lor, eliberate de destinul lor, și nu prin mijloacele de prestigiu ale artei, ci în virtutea unei mecanici impasibile, deoarece fotografia nu creează, ca arta, eternitatea, ci îmbălsămează timpul și îl sustrage de la propria-i descompunere.

Privit din această perspectivă, cinematograful apare ca desăvârșirea în timp a obiectivității fotografice. Filmul nu se mai mulțumește să ne conserve obiectul încremenit într-o anume clipă, așa cum se conservă în chihlimbar corpul intact al unor insecte din ere dispărute, ci eliberează arta barocă de catalepsia ei convulsivă. Pentru prima dată, imaginea lucrurilor e totodată imaginea duratei lor, aidoma unei mumii schimbătoare.

Categoriile¹ asemănării care caracterizează imaginea fotografică determină deci și estetica ei în raport cu pictura. Calitățile estetice ale fotografiei constau în revelarea realității. Nu depindea de mine să disting în complexul lumii exterioare un anumit reflex în trotuarul ud, în gestul anumit al unui copil; numai impasibilitatea obiectivului, care dezbracă obiectul de obișnuință și de prejudecăți, de toată năclăiala psihologică în care îl învăluise percepția mea, putea să-l impună atenției mele și dragostei mele, să mi-l prezinte ca inedit. Și astfel pe fotografia, imagine naturală a unei lumi pe care nu știam sau nu puteam să o vedem, natura a realizat mai mult decât o imitație a artei: a imitat artistul.

Ea îl poate depăși chiar în forța lui creatoare. Universul estetic al pictorului e mai amplu decât universul care îl înconjură. Cadrul cuprinde un microcosmos substanțial și esențial diferit. Obiectul fotografiat participă la existență, spre deosebire de model, constituându-se ca o amprentă digitală. Și astfel fotografia completează într-adevăr creația naturală în loc să-i substituie altă creație.

Suprarealismul întrevăzuse această posibilitate atunci când făcea apel la gelatina de pe placa sensibilă spre a-și zămisli teratologia plastică. Deoarece, pentru suprarealiști, scopul estetic este inseparabil de eficacitatea mecanică a imaginii asupra spiritului nostru. Distincția logică între real și imaginar are tendința de a se anula. Orice imagine trebuie resimțită ca obiect, orice obiect ca o imagine. Fotografia reprezintă, așadar, o teh-

¹ Folosesc termenul „categorie” în accepția pe care i-o dă M. Gouhier în cartea sa despre teatru, făcând distincție între categoriile dramatice și cele estetice. După cum tensiunea dramatică nu angajează nici o valoare artistică, tot așa perfecțiunea imitației nu se identifică cu frumusețea; ea constituie numai materia primă în care se va înscrie faptul artistic.

nică privilegiată pentru creația suprarealistă de vreme ce realizează o imagine aparținând naturii: halucinația reală. Utilizarea tehnicii „trompe l'oeil” și precizia meticuloasă a detaliilor în pictura suprarealistă constituie o dovadă evidentă.

Fotografia apare deci ca cel mai important eveniment din istoria artelor plastice. Eliberare și totodată împlinire, ea a permis picturii occidentale să se debaraseze definitiv de obsesia realistă și să-și găsească autonomia estetică. „Realismul” impresionist, sub alibiurile sale științifice, se află la polul opus tehnicii „trompe l'oeil”. De altfel culoarea n-ar fi putut devora forma decât în măsura în care aceasta nu mai avea o importanță imitativă; și când, o dată cu Cezanne, forma va stăpâni din nou pânza, n-o va mai face în nici un caz după geometria iluzionistă a perspectivei. Opunând picturii o concurență care atingea, depășind asemănarea barocă, identitatea cu modelul, imaginea mecanică a obligat-o să se transforme ea însăși în obiect.

Condamnarea pascaliană își pierde acum temeiul, de vreme ce fotografia ne îngăduie, pe de o parte, să admirăm în reproducere originalul pe care ochii nu s-ar fi priceput să-l iubească, iar în pictură un obiect pur a cărui rațiune a încetat să fie referirea la natură.

*

Iar pe de altă parte, cinematografia este un limbaj.

(1945)

VIAȚA ȘI MOARTEA SUPRAIMPRESIUNII

Contradicția pe care unii ar dori s-o constate între vocația unui cinematograf consacrat expresiei aproape documentare a realității și posibilității de evaziune în fantastic și vis oferite de tehnica cinematografică este, în fond, artificială. Méliés și al său *Voyage dans la lune* (*Călătoria pe lună*) nu au apărut pentru a-l contrazice pe Lumière și filmul său *Entrée du train en gare de La Ciotat* (*Intrarea trenului în gara La Ciotat*). Unul este de neconceput fără celălalt. Strigătele de groază ale mulțimii impresionate de locomotiva naivă a lui Louis Lumière au precedat exclamațiile spectatorilor teatrului Robert Houdin. Fantasticul în cinematograf nu este admis decât prin intermediul realismului irezistibil al imaginii fotografice. Ea este cea care ne impune prezența neverosimilului, cea care-l impune în universul lucrurilor vizibile.

Este destul de ușor să dovedim această teză. Să ne imaginăm filmul *Omul invizibil* ca desen animat și vom constata că nu mai prezintă nici un interes. Într-adevăr, ceea ce place publicului în fantasticul cinematografic este, evident, realismul său, vreau să spun contradicția între obiectivitatea de necontestat a imaginii fotografice și caracterul neverosimil al evenimentului. Nu este de loc întâmplător faptul că primul care a înțeles posibilitățile artistice ale filmului, Georges Méliés, a fost un prestidigitator.

Trei filme americane ieșite pe ecranele franceze imediat după război au dovedit totuși relativitatea realismului și a încrederii acordate trucajelor. Mă refer la *Defunctul recalcitrant*, *Cei trei îndrăgostiți* și *Orașul nostru*. Nici unul nu prezintă trucaje spectaculoase în maniera marilor clasici ai genului.

Se pare că Hollywoodul este pe punctul de a abandona trucajele tradiționale în favoarea unui supranatural mai pur din punct de vedere psihologic, ca în *Defunctul recalcitrant*; unde a cedat aproape cu totul în favoarea publicului, lăsându-l pe acesta să interpreteze imaginea conform acțiunii, pe cale intelectuală, cum s-ar fi procedat în teatru. De exemplu, în scenă se află trei personaje dintre care unul este fantoma, vizibilă numai pentru unul din celelalte două personaje. Spectatorul nu trebuie

să piardă din vedere aceste raporturi, pe care imaginea nu le scoate de loc în evidență pe cale plastică.

De la *Baronul Münchhausen* de Méliés până la *La Nuit fantastique (Noaptea fantastică)* de Marcel L'Herbier, visul rămâne piatra de încercare a fantasticului pe ecran. Reprezentarea sa uzuală și patentată a cerut întotdeauna ralenti-ul și supraimpresiunea (uneori pelicula negativă). În *Cei trei îndrăgostiți*, pentru a ilustra visele lui Ginger Rogers și deformarea unor personaje, Garson Kanin a preferat accelerarea printr-un trucaj optic al cărui rezultat ne face să ne gândim la oglinzile deformante ale muzeului Grevin și, mai ales, o construcție dramatică a secvenței care ține cont de datele psihologiei moderne.

În realitate, procedeele utilizate de la Méliés încoace nu erau decât convenție pură. Noi le luăm drept valabile cu aceeași bunăvoință ca și clienții cinematografelor din iarmaroace. Ralenti-ul și supraimpresiunea n-au figurat niciodată în coșmarurile noastre. Supraimpresiunea pe ecran înseamnă: „Atenție, lume ireală, personaj imaginar“; ea nu reprezintă, de fel, ceea ce sunt în realitate halucinațiile sau visele și încă mai puțin ceea ce ar fi o fantomă. În ce privește ralenti-ul, el sugerează, fără îndoială, dificultatea pe care o întâmpinăm adeseori în vis de a realiza ce întreprindem. Dar Freud a formulat acest fenomen, și americanii, cunoscători în acest domeniu, știu că visul se caracterizează mai puțin prin calitatea formală a imaginilor cât prin înlănțuirea lor dinamică, prin logica lor internă, în care psihanalistii recunosc expresia unei dorințe. Astfel, când Ginger Rogers, în *Cei trei îndrăgostiți* încearcă s-o convingă pe eventuala ei soacră mângâind-o necuviincios pe obraz, ea săvârșește un gest pe care cenzura socială i l-ar fi interzis dar care exprimă perfect dorința ei. Umorul în care se scaldă aceste vise nu diminuează inteligența și realismul psihologic al acestei comedii ce, după părerea mea, lasă mult în urmă onirismul fals estetic al multor filme mai pretențioase.

Așa că, atunci când regizorul vrea totuși să recurgă la posibilitățile trucajului, el e nevoit să utilizeze procedee mult mai savante și mai complicate decât șmecheriile tradiționale moștenite de la Méliés, pentru a obține o ameliorare uneori infimă, dar care, totuși, ajunge pentru a face inacceptabile și caduce trucajele obișnuite.

Astfel, în *Orașul nostru*, o tânără femeie în comă, visându-se moartă, asistă mental la anumite momente ale propriei sale vieți

trecute, în care intervine și fantoma ei. Scena se petrece în bucătărie, la ora micului dejun, între mamă și fiică (actuala „moartă”); aceasta din urmă, presupusă a aparține acum celeilalte lumi, încearcă în zadar să se reintegreze evenimentului a cărei protagonistă a fost odinioară. Stafîa este îmbrăcată într-o rochie albă și ea apare ușor supraimpresionată pe decor sau pe personajele din ultimul plan. Până aici totul este normal. Dar când fantoma se mișcă în jurul mesei începem să simțim o stranie indispoziție, se petrece ceva anormal de care nu ne dăm încă bine seama. Fiind mai atenți, descoperim că neliniștea noastră rezultă din aceea că această fantomă stranie era în realitate pentru prima oară o *adevărată* fantomă, o fantomă logică în sine, adică transparentă pentru obiectele și persoanele aflate îndărătul ei, dar capabilă de a fi acoperită, ca dumneavoastră și ca mine, când se trece în fața ei — asta fără a pierde totuși privilegiul de a traversa în modul cel mai natural posibil lucrurile și oamenii. Experiența dovedește că acest mic adaos de proprietăți oculte face să apară tradiționala supraimpresiune ca o aproximație total insuficientă.

Suedezii din marea epocă (cea a *Trăsurii fantomă*), creând un specific național din fantastic, au utilizat abundant supraimpresiunea. S-ar putea crede că procedeul ce a contribuit la atâtea capodopere și-ar atinge perfect obiectivul, că el și-a cucerit definitiv titlurile de noblețe. În realitate ne lipsesc criteriile de comparație pentru a-l critica și, America, punând la punct procedeul numit *dunning*¹, a făcut inacceptabile anumite utilizări ale supraimpresiunii.

Până în prezent era ușor să se suprapună două fotografii, dar care rămâneau reciproc transparente. Grație *dunning*-ului, a unor ameliorări datorate în special utilizării peliculei *bipack* (două straturi *ortho* și *pancro*, separate printr-un strat filtru roșu) și unei ameliorări importante a reperajului în utilizarea cașe-ului și a *contra-cașe-ului*², a devenit posibil în prezent să se obțină

¹ Procedeul de trucaj cinematografic bazat pe diferența de sensibilitate a unor emulsii diferite față de anumite culori. Astfel pot apare suprapuse imagini filmate separat, în condiții de lumină și pe pelicule de calitate diferite (N. R.).

² Procedeul de trucaj cinematografic realizat cu ajutorul unor măști care acoperă o parte din filmul negativ în timpul turnării sau al dezvoltării în laborator (N. R.).

fie o suprapunere opacă a două fotografii, fie chiar ca aici, ceea ce-i și mai extraordinar, o opacitate în sens unic în beneficiul unei singure imagini dintre cele două. Astfel fantoma din *Orașul nostru* poate fi acoperită de obiectele din primul plan, rămânând transparentă pentru obiectele din spatele ei.

Dacă stăm să chibzuim, aceste proprietăți supranaturale sunt indispensabile pentru verosimilitate. Nu există nici o rațiune ca o fantomă să nu ocupe și ea un loc exact în spațiu, nici ca ea să nu aibă vreo influență asupra mediului înconjurător. Or, transparenta reciprocă a supraimpresiunii nu permite să știi dacă stafia este în fața sau în spatele obiectului căruia i se suprapune, nici, în fond, dacă nu cumva obiectele înseși devin fantomatice în suprafețele lor comune cu stafia. Această sfidare a perspectivei și a bunului simț este foarte supărătoare de cum devii conștient de ea. Supraimpresiunea nu poate, în chip logic, să sugereze imaginarul decât în mod convențional. Iar valoarea ei descriptivă în evocarea supranaturalului se dovedește cu totul insuficientă. Desigur că cinematograful suedez n-ar mai fi putut scoate astăzi cu ajutorul acestei modalități aceleași efecte ca acum douăzeci de ani. Supraimpresiunile sale n-ar mai convinge pe nimeni.

(1946)

INTRODUCERE ÎNTR-O SIMBOLICĂ A LUI CHARLOT

Charlot este un personaj mitic

Charlot este un personaj mitic ce domină fiecare dintre aventurile în care este implicat. Charlot există pentru public înainte și după *Easy Street* (Charlot polițist) și *The Pilgrim* (Pelerinul). Pentru sute de milioane de oameni de pe planetă, Charlot este un erou cum erau pentru alte civilizații Ulisse sau Roland, cu deosebirea că noi cunoaștem astăzi eroii antici prin niște opere literare încheiate, care le-au stabilit definitiv aventurile și avatarurile, în timp ce Charlot are încă libertatea de a juca într-un film nou. Cât timp e în viață, Chaplin rămâne creatorul și unicul responsabil al personajului Charlot.

Care e secretul faimei lui Charlot?

Continuitatea și coerența existenței estetice a lui Charlot nu se poate sesiza pe deplin decât de-a lungul filmelor în care sălășluiește. Publicul îl recunoaște după figura sa și, mai ales, după mustăcioara în formă de trapez, sau după mersul său ca de rață, mai curând decât după hainele pe care le poartă. În *Pelerinul*, Charlot apare în uniformă de ocnaș sau în haine preotești, iar în numeroase alte pelicule poartă smoking sau un frac elegant de miliardar. Aceste repere fizice ar avea o importanță minimă dacă în acest personaj nu s-ar regăsi de fiecare dată și înainte de orice constantele lui interne și realmente constitutive. Ele sunt mai greu de definit sau de descris. Acest lucru s-ar putea încerca, de pildă, prin analizarea modului său de a reacționa la un tip de evenimente date. Ar reieși astfel lipsa lui totală de încăpățănare în cazurile când se izbește de o rezistență prea mare. În asemenea cazuri Charlot se străduiește să ocolească dificultățile în loc să le rezolve; o soluție provizorie îl satisface, ca și când perspectiva viitorului n-ar exista pentru el. În *Pelerinul*, de exemplu, proptește pe o etajeră, cu un făcăleț, o sticlă cu lapte de care va trebui să se folosească câteva clipe mai târziu; făcălețul îi va cădea, desigur, în cap. Dar dacă îl satisface întot-

deauna, provizoriul, dă dovadă în împrejurările de moment de o ingeniozitate prodigioasă. Nici o situație nu-l poate descumpăni. El are o soluție pentru orice, deși lumea, mai mult poate cea a obiectelor decât cea a oamenilor, nu pare făcută pentru el.

Charlot și obiectele

Funcția utilitară a obiectelor se referă la o ordine umană, ea însăși utilitară și prevăzând viitorul. În această lume a noastră, obiectele sunt unelte, mai mult sau mai puțin eficace, dirijate către un scop precis. Dar obiectele nu-l slujesc pe Charlot așa cum ne slujesc pe noi; după cum societatea nu-l integrează niciodată decât provizoriu și datorită unui fel de neînțelegere, de fiecare dată când Charlot vrea să se servească de un obiect după concepția utilitară și socială proprie, fie că o face cu o stângăcie ridicolă (îndeosebi la masă), fie că obiectele însele i se refuză cu încăpățănare. În *A Day's Pleasure (O zi de plăcere)*, Fordul cel vechi se oprește de fiecare dată când deschide ușa. În *One A.M. (Charlot se întoarce târziu acasă)* patul mecanic se mișcă pentru a-l împiedica să adoarmă. În *The Pawnshop (Charlot cămătar)* roțițele deșteptătorului pe care-l demontează încep să se miște singure ca niște râme. Dar, pe de altă parte, obiectele ce i se refuză lui tocmai prin mijloacele prin care ne servesc pe noi, îl slujesc în schimb cu mai multă ușurință pe el, căci le folosește în chip multiform și le cere de fiecare dată un serviciu de care are imperios nevoie. Felinarul cu gaz din *Charlot polițist* servește pentru a asfixia pe teroristul cartierului. Ceva mai târziu, soba de tuci va servi pentru a-l doborî (în timp ce bastonul, obiect „funcțional“, n-a reușit să-i producă decât un ușor țiuit în urechi). În *The Adventurer (Evadatul)*, un abajur îl transformă în lampadar, în așa fel că devine invizibil pentru polițiști. În *Sunnyside (Idilă pe câmp)* o cămașă servește ca față de masă, iar mânecile drept șervețele etc. Se pare că obiectele nu acceptă să-l servească pe Charlot decât alături de sensul pe care li l-a desemnat societatea. Cel mai frumos exemplu al acestor decalaje este faimosul dans al pâinișoarelor, unde complicitatea obiectului se dezlănțuie într-o coregrafie gratuită.

Să examinăm un alt gag caracteristic. În *Evadatul* Charlot crede că s-a descotorosit de gardienii care-l urmăriseră, aruncând în ei cu pietroaie de pe o faleză. Într-adevăr, gardienii sunt mai mult ori mai puțin doborâți. Dar în loc de a profita de situa-

ție pentru a se distanța de ei, Charlot se amuză aruncând în ei cu pietricele. În timp ce se distrează astfel, nu observă cum în spațele său apare unul dintre colegii lor care-l fixează. Căutând o piatră cu mâna. Charlot întâlnește gheata gardianului. Admiră reflexul: în loc să încerce s-o ia la goană, ceea ce aparent n-ar avea nici o șansă de reușită, sau, dându-și seama de situația lui disperată, să se predea gardianului, Charlot acoperă piciorul aducător de nenorocire cu un pic de praf. Veți râde și vecinul dumneavoastră va face la fel. Inițial toată lumea râde în același fel. Dar eu am „ascultat“ de douăzeci de ori acest gag în săli diferite. Când publicul, sau cel puțin o parte a lui, era compus din intelectuali (de exemplu, studenți), izbucnea un al doilea val de râs, de o natură diferită. În acel moment sala nu mai era cuprinsă de hohotul inițial, ci de mai multe ecouri de râs interferente, reflectate parcă de spiritul spectatorilor, ca de pereții invizibili ai unei prăpăstii. Aceste efecte de ecou nu se pot prinde întotdeauna în diferite săli, în primul rând deoarece ele depind de public, dar mai ales pentru că gagurile lui Charlot sunt deseori atât de lapidare, încât nu ne lasă decât timpul strict necesar pentru a le sesiza, nefiind urmate de nici un timp mort al narațiunii care să permită să reflectezi la ele. Este exact contrariul tehnicii impuse de teatru care așteaptă râsul sălii. Deși format la școala music-hall-ului, Charlot i-a purificat comicul, refuzând orice concesii făcute publicului. Exigența sa în materie de simplitate și de eficacitate, se îndreaptă, în special, asupra clarității cât mai eliptic posibilă a gagului, dar de îndată ce acesta și-a terminat funcția, Charlot refuză să-i acorde o existență de sine stătătoare. Tehnica gagului lui Charlot ar merita desigur un studiu exclusiv pe care nu-l putem întreprinde aici. Ar fi poate suficient dacă s-ar înțelege că ea atinge un fel de limită a perfecțiunii, o densitate supremă a stilului. Este absurd, de exemplu, ca Charlot să fie tratat ca un clown genial. Dacă n-ar fi existat cinematograful. Charlot ar fi fost, fără îndoială, un clown genial; cinematograful însă i-a permis să ridice comicul de circ și de music-hall la cel mai înalt nivel estetic. Lui Chaplin i-au fost necesare mijloacele de expresie cinematografice pentru a elibera total comicul de servituțile spațiului și timpului, impuse de scena sau de arena circului. Din moment ce datorită aparatului se poate prezenta efectul comic pe tot parcursul evoluției sale cu cea mai mare claritate, nu numai că nu mai este nevoie de a-l îngroșa pentru ca o sală întreagă să-l înțeleagă, ci dimpo-

trivă, gagul poate fi rafinat la maximum, roțițele angrenajului său pot fi pilite și subțiate spre a se realiza un sistem mecanic de înaltă precizie, capabil de a reacționa imediat la resorturile cele mai delicate.

Este, de altfel, semnificativ că cele mai bune filme ale lui Chaplin pot fi revăzute la infinit, fără ca să resimțim mai puțin plăcere, ci dimpotrivă. Fără îndoială că fiind atât de profundă, satisfacția cauzată de anumite gaguri este nepuizabilă, dar esențial e că forma comică și valoarea estetică nu se bazează de loc pe elemental surprizei. O dată epuizată la prima vizionare, surpriza lasă locul unei plăceri mult mai rafinate — așteptarea și recunoașterea unei perfecțiuni.

Charlot și timpul

Oricum ar fi, vedem limpede că gagul citat mai sus deschide, după primul șoc comic, un abis spiritual care-i provoacă spectatorului acea amețală delicioasă ce modifică rapid tonalitatea râsului. Fiindcă Charlot împinge până la absurd tendința lui fundamentală de a nu depăși clipa. Îndată ce s-a descotorosit de cei doi gardieni, grație capacității sale de a folosi terenul și obiectele, el încetează — de cum a trecut primejdia — să-și facă griji și să se gândească la o prudență elementară; consecințele nu se lasă nici ele așteptate. Dar de astă dată ele sunt atât de grave încât Charlot nu poate găsi pe loc o soluție (putem fi încredințați că o va găsi curând) căci nu poate depăși reflexul și simulacrul improvizației. O secundă, răstimpul unui gest de negare, și amenințarea va fi îndepărtată iluzoriu; ștearsă prin acest gest de minimă importanță.

Dar să nu confundăm în chip grosolan gestul lui Charlot cu cel al struțului care-și ascunde capul în nisip! Tot comportamentul lui Charlot ne-ar contrazice. Charlot este improvizația însăși, imaginația fără limite în fața pericolului. Dar rapiditatea cu care survine amenințarea și, mai ales, brutalitatea ei, în contrast cu starea de spirit euforică în care se află, nu-i permit de astă dată să reacționeze imediat. În loc să rezolve problema, Charlot nu găsește altă soluție decât să-i suprime aparențele. Cine știe, de altfel, dacă acest gest, prin surpriza ce i-o provoacă gardianului care se aștepta la o mișcare de spaimă, nu-i va acorda până la urmă fracțiunea de secundă necesară găsirii unui mijloc de a fugi?

De altfel, acest gest de eludare a pericolului face parte dintr-un ansamblu de gaguri proprii lui Charlot; printre ele trebuie menționat și celebrul camuflaj în chip de arbore din *Shoulder Arms* (*Charlot soldat*). „Camuflaj“ nu este termenul potrivit. Este vorba, mai exact, de o operație de mimetism. Când pericolul e iminent, reflexele de apărare ajung la Charlot la o absorbție a timpului de către spațiu. Încolțit de o primejdie supremă și inevitabilă, Charlot se înfundă în aparențe ca un crab în nisip (și însăși această metaforă este mai mult aparentă: la începutul filmului *Evadatul* îl vedem pe ocnaș ieșind din nisipul sub care s-a ascuns și acoperindu-se din nou cu nisip când primejdia reapare). Arborele din pânză pictată sub care se ascunde Charlot se confundă în chip halucinant cu cei din pădure. Ne gândim la insectele în formă de rămurică, ce nu se pot deosebi printre crengi, sau la insectele care imită frunzele până și în porțiunile devorate de omizi. Brusca imobilitate vegetală a „arborelui-Charlot“ este la fel ca cea a insectei care se preface moartă (se poate stabili o comparație și cu gagul din *Evadatul*, unde se preface că a fost ucis de focul de pușcă tras de gardian). Dar ceea ce-l deosebește pe Charlot de insectă este promptitudinea cu care trece instantaneu de la dizolvarea spațială în cosmos la cea mai perfectă readaptare activă. Astfel, imobil, în chip de arbore, el doboară unul după altul, cu câte o mișcare rapidă și precisă a „crengilor“ sale, soldații nemți ce trec prin preajma lui.

Lovitura de picior reprezintă omul

Detașarea supremă de *timpul* biografic și social în care suntem scufundați și care nouă ne pricinuieste remușcări și neliști, Charlot o exprimă printr-un gest familiar și sublim: aceea extraordinară lovitură cu piciorul înapoi, ce îi servește atât pentru a se descotorosi de o coajă de banană cât și de capul imaginat al uriașului Goliat sau, și mai ideal, de orice gând supărător. Este semnificativ faptul că Charlot nu dă niciodată lovituri de picior înainte. Chiar și când trimite câte un picior în fund partenerilor săi, o face în așa fel ca privirile lui să fie ațintite în altă parte. Un cizmar considera că de vină sunt, fără îndoială, doar ghetetele sale scâlciate și mult prea mari. Să mi se permită totuși să trec cu vederea un asemenea realism superficial și să descriez în stilul și în utilizarea atât de frecventă și de personală a

loviturii de picior înapoi reflexul unei atitudini vitale. Pe de altă parte, aş îndrăzni să afirm că lui Charlot nu-i place să înfrunte greutăţile pieptiş; îi place mai mult să le facă faţă prin surprindere, întorcându-le spatele; dar atunci când această lovitură de picior înapoi încetează să aibă o utilitate precisă (fie chiar simpla răzbunare) ea exprimă perfect grija constantă a lui Charlot de a nu fi legat de trecut, de a nu târî nimic după el. De altfel, această admirabilă lovitură de picior este în stare să exprime mii de nuanţe, de la răzbunarea muşcătoare până la vioiciunea satisfăcută a omului „în sfârşit liber“, doar în cazul că nu se scutură pentru a se descotorosi de o sfoară invizibil legată de picior.

Păcatul repetării

Tendinţa spre mecanizare este preţul neaderenţei sale la evenimente şi lucruri. Deoarece, conform unei previziuni utilitare, obiectele nu se proiectează niciodată în viitor, când stabileşte cu ele relaţii de durată, Charlot contractează foarte repede un fel de crampă mecanică, o obişnuinţă superficială în care dispare conştiinţa cauzei iniţiale a mişcării. Această înclinaţie supărătoare îi joacă întotdeauna feste urâte. Ea stă la baza faimosului gag din *Modern Times* (*Timpuri noi*), în care, lucrând la banda rulantă, Charlot continuă spasmodic să strângă şuruburi imaginare. Dar descoperim, de pildă, aceeaşi formulă sub o formă mai subtilă în *Charlot poliţist*: fiind urmărit de bruta cea mare, Charlot aşează un pat între adversarul său şi el. Urmează o serie de fente în care fiecare din ei se repede de-a lungul patului. După un timp, în ciuda pericolului evident, Charlot se obişnuieşte cu această tactică de apărare provizorie şi, în loc să-şi regleze mişcările în funcţie de atitudinea adversarului, se repede mecanic în dreapta şi în stânga, ca şi când acest gest în sine ar fi suficient să-l ferească permanent de primejdie. Desigur, oricât de stupid ar fi adversarul, ajunge ca el să întrerupă ritmul, pentru ca Charlot să-i vină singur în braţe. Cred că în toată opera lui Chaplin nu există vreun exemplu de mecanizare care să nu-i joace feste. Mecanizarea este de fapt păcatul fundamental al lui Charlot şi constituie pentru el o tentaţie permanentă. Libertatea sa faţă de lucruri şi de evenimente nu se poate proiecta în durată decât sub o formă mecanică, ca o forţă de inerţie care continuă după o lansare iniţială. Acţiunea omului social, adică a dumneavoastră şi a mea, este organizată cu prevedere şi controlată

în cursul desfășurării printr-o referire constantă la realitatea pe care vrea să o modifice. Ea aderă pe tot parcursul la evoluția evenimentului în care se inserează. Cea a lui Charlot este constituită, dimpotrivă, dintr-o succesiune de momente, și fiecareia îi este suficientă strădania sa. Survine însă lenevia și Charlot reproduce în situațiile următoare soluția ce convenea unui moment dat. Păcatul capital al lui Charlot — și de altfel nu ezită să ne facă să râdem pe socoteala lui din acest punct de vedere — este prelungirea în timp a unui fel de a fi, potrivit într-un anumit moment, adică „repetarea“.

Cred chiar că trebuie să legăm de păcatul repetării familia bine cunoscută de gaguri în care îl vedem pe Charlot fericit, chemat la ordine de realitate. sunt celebre gagurile din *Timpuri noi* când Charlot vrea să facă baie și sare în râul... care n-are decât douăzeci de centimetri de apă, sau cel de la începutul lui *Charlot polițist* când, îndrăgostit, el ridică ochii spre cer și... cade de pe scară. Sub rezerva unui inventar mai precis, aş anticipa cu plăcere că ori de câte ori Charlot ne face să râdem pe socoteala lui și nu a altora, aceasta se întâmplă pentru că, într-un fel sau altul, el a avut imprudența fie de a asimila viitorul cu prezentul; fie de a intra naiv în jocul oamenilor sociali și de a crede într-una din marile lor mașini de făurit viitorul: mașini morale, religioase, sociale, politice...

Un om în afara celor sfinte

Căci unul dintre aspectele cele mai caracteristice ale libertății lui Charlot față de societate este totala sa indiferență în ce privește categoriile sacre. Înțeleg, desigur, prin sacre în primul rând diversele aspecte sociale ale vieții religioase. Vechile filme ale lui Charlot constituie cea mai formidabilă pledoarie anticlericală care ar putea fi imaginată în societatea provincială puritană a S.U.A. Ajunge să reamintim *Pelerinul* și acele numeroase fețe de diaconi, de paracliseri, de bigote acrite și știrbe, de quakeri solemni și colțoși. Lumea lui Dubout nu este decât o jucărie în comparație cu această caricatură socială demnă de un Daumier. Forța principală a tabloului provine însă din faptul că acidul care a săpat această acvaforte nu este anticlericalismul, ci, mai degrabă, ceea ce ar trebui numit un clericalism radical. Asta-i, de altfel, ceea ce permite filmului să rămână în limitele tolerabilului: nici o pornire pentru sacrilegiu. Însuși un pastor nu s-ar formaliza de travestiul lui Charlot. Dar e de fapt mai

rău: este un fel de reducere la neant a elementelor care justifică aceste personaje, credințele și acțiunile lor. Charlot n-are absolut nimic împotriva lor. El poate chiar să simuleze tot ritualul slujbei de duminică, să mimeze rugăciunea pentru a le face plăcere sau pentru a înlătura bănuielile poliției. Este aproape ca și cum ar fi introdus în ritualul unui dans negru. Totodată, însă, rituri și credincioși sunt aruncați într-o lume absurdă, reduși la o existență de obiecte ridicole, aproape obscene și lipsite de sens. Printr-o ironie amară și paradoxală, singurele acte ce capătă un sens în această ceremonie sunt tocmai cele ale lui Charlot care verifică roadele chetei, mulțumind cu un surâs donatorilor mai generoși și încruntându-se la cei mai zgârciți. Aceeași impresie o lasă felul său de a veni să salute de mai multe ori după slujbă, ca un actor de music-hall mulțumit de sine; și nu este întâmplător că singurul spectator ce intră în jocul său și-l aplaudă este un mucos murdar, care în tot timpul slujbei, în ciuda dojenilor mamei sale, căsca gura la muște.

Dar nu este vorba doar de riturile religioase. În societate există mii de conveniențe care, la rândul lor, nu sunt decât o slujbă permanentă pe care și-o oferă ea însăși. De pildă modul de a mânca în societate. Charlot nu reușește niciodată să se servească așa cum se cuvine de tacâmuri. El nimerește regulat cu cotul în farfurie, își răstoarnă supa pe pantaloni etc. Momentul culminant îl constituie desigur acela când el însuși este chelner (de exemplu în *The Rink*, [Charlot patinează]). Religios sau nu, lucrurile sfinte sunt prezente pretutindeni în viața socială, nu numai în persoana judecătorului, a polițistului, a preotului, dar și în ritualul mesei, al raporturilor profesionale, al transporturilor în comun. Prin ele societatea își menține coerența, ca într-un câmp magnetic. Inconștient, în fiecare clipă, noi ne aliniem pe liniile sale de forță. Dar Charlot e plămădit dintr-un alt metal. Nu numai că scapă de sub acțiunea magnetică, dar însăși categoria lucrurilor sacre nu există pentru el; lucrurile sfinte îl impresionează tot atât cât o mușcată pe un orb din naștere.

Mai exact, o bună parte a comicalui lui Charlot se naște din eforturile pe care le face (pentru necesitățile provizorii ale cauzei) spre a ne imita pe noi: de pildă când se străduie să mănânce cum se cuvine, chiar cu delicatețe, sau când se îmbracă inutil cu cochetărie.

(1948)

EVOLUȚIA LIMBAJULUI CINEMATOGRAFIC

În 1928, arta filmului mut era la apogeul ei. Disperarea celor mai buni dintre cei care au asistat la prăbușirea acestei cetăți desăvârșite a imaginii, dacă nu se justifică, se explică. Data fiind orientarea estetică de atunci a cinematografului, li se părea că devenise o artă adaptată perfect „delicioasei stânjeneli“ a tăcerii și că realismul sonor nu însemna, așadar, decât o recădere în haos.

De fapt, ar fi cazul ca azi, când folosirea sunetului a demonstrat îndeajuns că nu a contribuit la desființarea Vechiului Testament cinematografic ci, dimpotrivă, la desăvârșirea lui, să ne întrebăm dacă revoluția tehnică, provocată de banda sonoră, corespunde într-adevăr unei revoluții estetice sau, cu alte cuvinte, dacă anii 1928-1930 sunt în mod efectiv anii nașterii unui nou cinematograf. Într-adevăr, privită din punctul de vedere al decupajului, istoria filmului nu ne arată o deosebire atât de netă cum s-ar putea crede între filmul mut și cel vorbitor. Dimpotrivă, s-ar putea spune că există asemănări între unii creatori din anii 1925 cu alții din anii 1935 și, mai ales, cu cei din perioada 1940-1950. De exemplu, între Erich von Stroheim și Jean Renoir sau Orson Welles, Carl Theodor Dreyer și Robert Bresson. Or, aceste afinități mai mult sau mai puțin evidente dovedesc că se poate arunca un pod peste prăpastia anilor 1930, că unele valori ale cinematografului mut se mențin în cel vorbitor, dar, mai ales, că nu e vorba atât de o opoziție între cinematograful „mut“ și cel „sonor“, cât, mai degrabă, de faptul că în cadrul atât al unuia cât și al celuilalt se înfruntă familii de stiluri și concepții ale expresiei cinematografice fundamental diferite.

Fără a ascunde caracterul relativ al unei simplificări critice la care trebuie să recurg datorită dimensiunilor impuse acestui studiu, și considerându-le mai puțin ca o realitate obiectivă decât ca o ipoteză de lucru, voi distinge în cinematograful dintre 1920 și 1940 două mari tendințe opuse: regizorii care cred în imagine și cei care cred în realitate.

Prin „imagine“ înțeleg, în mod foarte general, tot ceea ce poate adăuga unui lucru reprezentarea sa pe ecran. Aportul

acesta este complex, dar în esență se poate reduce la două grupe de fapte: plastica imaginii și resursele montajului (ceea ce nu este altceva decât organizarea imaginilor în timp). Prin plastică trebuie înțeles stilul decorului, al machiajului și într-o anumită măsură chiar și al jocului actoricesc, la care se adaugă bineînțeles eclerajul și cadrajul care desăvârșesc compoziția. În ceea ce privește montajul, născut după cum se știe mai ales din capodoperele lui Griffith, André Malraux a scris în „Psychologie du cinéma” că el marchează nașterea filmului ca artă, îl diferențiază de simpla fotografie animată și îl transformă, în fine, într-un limbaj.

Folosirea montajului poate fi „insesizabilă”; este cazul cel mai frecvent întâlnit în filmul american clasic dinainte de război. Fragmentarea cadrelor nu are în acest caz alt scop decât de a analiza evenimentul după logica materială sau dramatică a scenei. Această logică face ca analiza să nu fie evidentă, iar gândirea spectatorului îmbrățișează în mod firesc punctele de vedere pe care i le propune regizorul, pentru că ele sunt justificate de geografia acțiunii sau de deplasarea interesului dramatic.

Dar neutralitatea acestui decupaj „invizibil” nu dezvăluie toate posibilitățile montajului. Dimpotrivă, ele se sesizează perfect în cele trei procedee cunoscute în general sub denumirea de „montaj paralel”, „montaj accelerat” și „montaj de atracții”. Creând montajul paralel, Griffith reușea să dea impresia simultaneității a două acțiuni îndepărtate în spațiu, printr-o succesiune de cadre din ambele acțiuni. În *La Roue (Roata)*, Abel Gance ne dă iluzia vitezei din ce în ce mai mari a unei locomotive, numai prin multiplicarea unor cadre tot mai scurte, fără a fi recurs la o adevărată imagine accelerată (căci la urma urmelor, roțile ar fi putut să se învâртеască pe loc). În fine, montajul de atracții creat de S.M. Eisenstein, a cărui descriere este mai dificilă, ar putea fi definit în general drept accentuarea semnificației unei imagini prin apropierea ei de o altă imagine care nu aparține în mod necesar aceluiași eveniment: focul de artificii din *Staroie i novoie (Vechi și nou sau Linia generală)* care urmează imaginii taurului. În această formă extremă montajul de atracții a fost rar utilizat chiar de creatorul procedeeului; dar pot fi socotite ca foarte apropiate de acest principiu folosirea în general frecventă a elipsei, a comparației sau a metaforei: ciorapii aruncați pe scaunul de la capul patului, sau laptele care dă. În foc în

Le Quai des Orfèvres de H.G. Clouzot. Bineînțeles, există variate combinații ale acestor trei procedee.

Oricum ar fi, toate au acea trăsătură comună care este însăși definiția montajului: crearea unui sens pe care imaginile în mod obiectiv nu-l conțin și *care își* are originea în relațiile lor. Celebra experiență a lui Kuleșov, cu același plan al lui Mosjugin, al cărui surâs părea că-și schimbă expresia conform imaginii care-l preceda, rezumă perfect proprietățile montajului.

Montajele lui Kuleșov, Eisenstein sau Gance nu arătau evenimentul: făceau aluzie la el. Fără îndoială, ei împrumutau majoritatea elementelor de la realitatea pe care voiau s-o descrie, dar semnificația finală a filmului trebuie căutată mai degrabă în organizarea acestor elemente, decât în conținutul lor obiectiv. Materialul faptic al povestirii, oricare ar fi realismul individual al imaginii, rezultă în esență din aceste raporturi (Mosjugin surâzând + copil mort = milă), adică un rezultat abstract ale cărui premise nu sunt conținute în nici unul din elementele concrete înfățișate pe ecran. În același fel se poate imagina: fete tinere + meri înfloriți = speranță. Combinațiile sunt nenumărate. Dar tuturor le e comun faptul că ele sugerează ideea prin intermediul metaforei sau al asociației de idei. Astfel, între scenariul propriu-zis, element obiectiv al povestirii, și imaginea brută, se intercalează un releu suplimentar, un „transformator” estetic. *Înțelesul* nu e cuprins în imagine, el este umbra ei proiectată prin montaj în planul conștiinței spectatorului.

Să mă rezum. Atât prin conținutul plastic al imaginii cât și prin resursele montajului, cinematograful dispune de un întreg arsenal de procedee pentru a impune spectatorului interpretarea sa proprie despre evenimentul prezentat. Se poate considera că arsenalul acesta era complet la sfârșitul epocii filmului mut. În timp ce cinematografia sovietică a atins limitele superioare în teoria și practica montajului, școala germană a impus în plastica imaginii (decor și ecleraj) toate violențele posibile. Desigur că în afară de cinematografiile germană și sovietică mai contau și cele din alte țări, dar fie că este vorba de Franța, Suedia sau America, se pare că limbajul cinematografic a dispus de suficiente mijloace pentru a exprima ceea ce avea de comunicat. Dacă esența artei cinematografice constă în faptul că plastica și montajul pot îmbogăți realitatea dată, arta mută este o artă completă. Sunetul nu poate juca decât cel mult un rol subordonat și complementar, contrapunctând imaginea vizuală. Dar această

îmbogățire posibilă, și care în cel mai bun caz n-ar putea fi decât minoră, riscă să nu atârne prea mult din cauza leșului suplimentar de realitate, introdus o dată cu sunetul.

*

Considerăm deci până aci expresionismul montajului și al imaginii drept esența artei cinematografice. Și tocmai această noțiune general admisă este pusă în discuție încă de pe timpul filmului mut de unii creatori ca Erich von Stroheim, F.W. Murnau sau R. Flaherty. Practic, montajul nu joacă în filmele lor nici un rol, sau poate un rol cu totul negativ, și anume de reducere a unei realități prea bogate. Obiectivul nu poate să vadă totul deodată, dar din ceea ce-și alege să privească, se străduiește cel puțin să nu piardă nimic. Ceea ce contează pentru Flaherty în scena Nanuk vânând foca, este raportul dintre Nanuk și animal, amploarea reală a așteptării: Montajul ar fi putut sugera timpul, dar Flaherty se mărginește să ne arate așteptarea; durata vânătorii este însăși substanța imaginii, adevărul ei obiectiv. În film, acest episod nu comportă deci decât un singur cadru. S-ar putea oare nega că datorită acestui fapt scena este mult mai emoționantă. decât un „montaj de atracții“?

Murnau se interesează de realitatea spațiului dramatic mai puțin decât de timp; atât în *Nosferatu*, cât și în *Sunrise (Aurora)* montajul nu joacă un rol hotărâtor. S-ar putea crede, dimpotrivă, că plastica imaginii îl apropie de un anumit expresionism; dar ar fi o apreciere superficială. Compoziția imaginii sale nu este de loc picturală, ea nu adaugă nimic realității, n-o deformează, și se străduiește, dimpotrivă, scoată în evidență structuri profunde, să dea la iveală legături preexistente care devin părți constitutive ale dramei. Astfel, în *Tabu*, apariția în imagine a unui vas în partea stângă a ecranului, simbolizează în mod absolut destinul, fără ca Murnau să trădeze cu nimic realismul riguros al filmului, realizat în întregime în decor natural.

Nu încapе îndoială că Stroheim este cel care se opune cel mai mult atât expresionismului imaginii cât și artificiilor de montaj. Realitatea își dezvăluie intențiile în filmele lui Stroheim așa cum se dezvăluie faptele în cursul unui interogatoriu necrutător. Principiul său regizoral este simplu: să privești lumea suficient de aproape și cu destulă insistență pentru ca ea să-și arate cruzimea și urâtenia. La o adică un film al lui Stroheim

poate fi perfect imaginat într-un singur plan oricât de lung și oricât de complex.

Alegerea acestor trei regizori nu este exhaustivă. S-ar putea găsi cu siguranță și la alții elemente de cinematograf neexpresionist în care montajul să nu joace nici un rol. Același lucru se poate afirma chiar despre Griffith. Consider însă că aceste exemple sunt suficiente pentru a demonstra că în plină perioadă de înflorire a filmului mut există o artă cinematografică exact opusă celei care se consideră drept cinematograf prin excelență; există un limbaj a cărui unitate semantică și sintactică nu este în nici un caz planul; în care imaginea contează în primul rând nu prin ceea ce *adaugă* realității ci prin ceea ce dezvăluie din ea. În lumina acestei tendințe, filmul mut nu reprezenta de fapt decât o infirmitate; realitatea, minus unul din elementele sale. *Greed (Rapacitate)* de Stroheim, ca și *Jeanne d'Arc* de Dreyer sunt așadar, în mod virtual, filme vorbitoare. Dacă nu se mai consideră montajul și compoziția plastică a imaginii ca esența limbajului cinematografic, apariția sunetului nu mai constituie linia de ruptură estetică ce separă două aspecte radical diferite ale celei de-a șaptea arte. Un anumit cinematograf a crezut că va sucomba din cauza sonorului, dar nu „cinematograful”. Adevărata fisură era în altă parte. Ea a continuat și continuă fără întrerupere să existe de-a lungul a treizeci și cinci de ani de istorie a limbajului cinematografic.

*

După ce am reluat astfel în discuție unitatea estetică a filmului mut și am constatat că existau două tendințe opuse, să reexaminăm istoria ultimilor douăzeci de ani. Se pare că între 1930 și 1940 s-a instituit în limbajul cinematografic, în toată lumea și mai ales în America, o anumită comunitate de expresie. Triumful a cinci sau șase genuri mari asigură în această perioadă superioritatea zdrobitoare a Hollywoodului: comedia americană (*Mr. Smith goes to Washington* [*Mr. Smith la senat*] 1936), filmele burlești (frații Marx), filmul de dans și music-hall (Fred Astaire și Ginger Rogers, seria *Ziegfeld Follies*), filmul polițist și de gangsteri (*Scarface*, *I'm a Fugitive from a Chain Gang* — [*Sânt un evadat*], *The Informer* — [*Denunțatorul*]), drama psihologică și de moravuri (*Back Street* — [*La marginea vieții*], *Jezebel*), filmul fantastic sau de groază (*Dr.*

Jeckyll and Mr. Hyde, *The Invisible Man* — [*Omul invizibil*], *Frankenstein*), westernurile (*Stage Coach* [*Diligența*] 1939).

În aceeași perioadă, a doua cinematografie din lume este, fără îndoială, cea franceză; superioritatea ei se afirmă treptat, în direcția ce, în general, poate fi numită realism negru sau realism poetic, și în care domină patru nume: Jacques Feyder, Jean Renoir, Marcel Carné și Julien Duvivier. Neavând intenția de a face un palmares, consider că nu este necesar să ne oprim la cinematografia sovietică, engleză, germană și italiană, relativ mai puțin semnificative în perioada despre care vorbim decât în următorii zece ani. Producțiile americane și franceze sunt, în orice caz, suficiente pentru a defini clar cinematograful vorbitor dinainte de război ca o artă ajunsă în mod cert la echilibru și maturitate.

Întâi, în ceea ce privește fondul: mari genuri cu reguli bine stabilite, care pot să placă celui mai larg public internațional și să intereseze totodată o elită intelectuală cu condiția ca aceasta să nu fie a priori ostilă cinematografului.

Apoi, în ceea ce privește forma: stiluri perfect clare și în concordanță cu subiectul în ce privește imaginea și decupajul; o reconciliere totală între imagine și sunet. Revăzând azi filme ca *Jezebel* de William Wyler, *Diligența* de John Ford sau *Le jour se lève* (*Noaptea amintirilor*) de Marcel Carné, încercăm sentimentul unei arte care și-a găsit perfectul său echilibru, forma de expresie ideală. Și reciproc, se pot admira teme dramatice și morale cărora poate că filmul nu le-a dat în întregime viață, dar le-a înălțat până la o măreție, la o eficacitate artistică pe care nu le-ar fi cunoscut fără el. Pe scurt, toate trăsăturile plenitudinii unei arte „clasice“.

Se poate susține pe drept cuvânt că originalitatea cinematografului de după război, în comparație cu cel din 1939, constă în promovarea anumitor producții naționale, în speță strălucirea orbitoare a cinematografului italian și apariția unui cinematograful britanic original, eliberat de influențele hollywoodiene. Se poate trage concluzia că fenomenul cu adevărat important al anilor 1940-1950 este infiltrarea unui sânge tânăr, a unei materii încă neexplorate, pe scurt, că revoluția s-a produs mai mult în domeniul subiectelor decât în cel al stilului; mai mult în ceea ce cinematograful are de comunicat lumii decât în felul de a comunica. „Neorealismul“ nu este oare în primul rând un stil

umanist înainte de a fi un stil regizoral? Și însăși acest stil, nu se definește el oare în esență printr-o estompare în fața realității?

Iată de ce intenția noastră nu este de a predica nu știu ce preponderență a formei asupra fondului. „Arta pentru artă“ este la fel de eretică și în cinematografie. Poate chiar mai mult. Dar unui conținut nou îi este necesară o formă nouă! A cunoaște felul în care un film ne spune ceva — iată încă o cale de a înțelege mai bine ceea ce vrea el să ne spună.

Deci în 1938 sau 1939, cinematograful vorbitor ajunsese, mai ales în Franța și în America, la un fel de perfecțiune clasică, întemeiată, pe de o parte, pe maturitatea genurilor dramatice elaborate timp de zece ani sau moștenite de la filmul mut și pe de altă parte, pe stabilizarea progreselor tehnice. Anii '30 au fost în același timp anii sunetului și ai peliculei pancromatice. Fără îndoială, echipamentul din studiouri n-a încetat să se perfecționeze, dar era vorba doar de îmbunătățiri de detaliu; nici una dintre ele nu deschidea posibilități radical noi regiei. Această situație nu s-a schimbat, de altfel, nici după 1940, făcând abstracție de progresul realizat în domeniul cinematografiei grație creșterii sensibilității peliculei. Pelicula pancromatică a răsturnat echilibrul valorilor imaginii, emulsiile ultra-sensibile au permis modificarea desenului ei. Putând filma în studio cu diafragme mult mai închise, operatorul a putut la nevoie să elimine „flou“-ul din planul secundar, care în general era necesar. Dar se pot găsi multe exemple anterioare de folosire a profunzimii câmpului (la Jean Renoir, de exemplu); procedeul a fost întotdeauna posibil în exterior, și chiar în studio, cu prețul unor încercări temerare. Era suficient să vrei. În fond, nu e vorba atât de o problemă tehnică, a cărei soluționare, e drept, a fost mult ușurată, cât de căutarea unui stil, problemă asupra căreia vom reveni. În general, de la răspândirea peliculei pancromatice, de la cunoașterea resurselor microfonului și introducerea universală a macaralei în dotarea studiourilor, putem considera realizate condițiile tehnice strict necesare pentru arta cinematografică de după 1930.

De vreme ce determinismul tehnic este practic eliminat, trebuie să căutăm în altă parte semnele și principiile evoluției limbajului: în readucerea în discuție a subiectelor și în consecință, a stilurilor necesare exprimării lor. În 1939 cinematograful vorbitor a ajuns la ceea ce geografii numesc profilul de echilibru al unui fluviu. Adică la acea curbă matematică ideală care este

rezultatul unei eroziuni îndestulătoare. O dată profilul de echilibru atins, fluviul curge fără eforturi de la izvorul său până la vărsare și nu-și mai adâncește matca.

Dar dacă survine vreo mișcare geologică care ridică planul de înclinație, modificând înălțimea izvorului, apa lucrează din nou, invadează terenurile joase, se infiltrează, subminează, sapă. Uneori, când este vorba de un strat calcaros, atunci se formează un nou relief cu goluri interioare aproape invizibile la suprafață, dar complexe și întortocheate dacă urmărim cursul apei.

Evoluția decupajului cinematografic de la apariția filmului sonor

În 1938 se întâlnește aproape pretutindeni același gen de decupaj. Dacă denumim convențional tipul de filme mute bazate pe plastică și artificii de montaj drept „expresioniste” sau „simboliste”, am putea califica noua formă de narare drept „analitică” și „dramatică”. De pildă, reluând unul din elementele experienței lui Kuleșov, să ne închipuim o masă servită și un biet flămând. Pentru anul 1936, se poate imagina următorul decupaj:

1. plan general încadrând concomitent actorul și masa;
2. traveling înainte, terminat într-un prim plan al feței care exprimă un amestec de încântare și de dorință;
3. serie de prim planuri ale bucatelor;
4. Întoarcere la personajul încadrat în picioare, care înaintează încet spre aparat;
5. scurt traveling înapoi pentru a permite un plan american al actorului ce apucă o aripă de pasăre.

Oricare ar fi variantele care s-ar putea imagina pentru acest decupaj, ele ar avea următoarele puncte comune:

1. verosimilitatea spațiului, unde locul ocupat de personaj este întotdeauna determinat, chiar atunci când un prim plan elimină decorul;
2. intențiile și efectele decupajului sunt în mod exclusiv dramatice sau psihologice.

Cu alte cuvinte, jucată la teatru și văzută dintr-un fotoliu de orchestră, această scenă va avea absolut același sens, evenimentul va continua să existe în mod obiectiv. Schimbările unghiurilor de filmare ale aparatului nu modifică acțiunea. Ele reprezintă doar mai pregnant realitatea, permițând în primul

rând să fie mai bine văzută, punând accentul în al doilea rând pe ceea ce merită să fie văzut.

Desigur, regizorul de film, ca și regizorul de teatru, dispune de o limită de interpretare căreia i se supune sensul acțiunii. Dar aceasta nu este decât o limită și nu va putea modifica logica formală a evenimentului. Să luăm însă exemplul montajului leilor de piatră din *Koneţ Sankt Peterburga (Sfârșitul Sankt Petersburgului)*; alăturate cu pricepere, o serie de sculpturi dau impresia că animalul se ridică (ca și poporul)¹. Această admirabilă idee de montaj este de neconceput după 1932. În *Fury (Furia)* Fritz Lang introduce încă în 1935, după o suită de cadre cu femei care bârfesc, imaginea unor găini cotcodăcind într-o ogradă. Este o rămășiță a montajului de atracții care șoca în perioada respectivă, dar care apare azi cu totul nepotrivit față de restul filmului. Oricât de eficientă ar fi arta unui Carné, de exemplu, în valorificarea scenariilor *Quai des brumes (Suflete în ceață)* și *Noaptea amintirilor*, decupajul său rămâne la nivelul realității analizate, el este doar un mod de a o vedea cât mai bine. Iată de ce asistăm la dispariția aproape completă a trucajelor vizibile, cum ar fi supraimpresiunea și, în America mai ales, chiar a prim planului, al cărui efect fizic prea violent făcea să se simtă montajul. În comedia americană tipică, regizorul revine ori de câte ori poate la cadrarea personajelor deasupra genunchilor, cadrare ce se dovedește a fi mai corespunzătoare atenției spontane a spectatorului, punctul de echilibru firesc al acomodării sale mentale.

De fapt, această practică a montajului își are originile în cinematograful mut. Cam acesta este rolul pe care-l joacă la Griffith, de exemplu, în *The Broken Blossoms (Crinul zdrobit)*, căci o dată cu filmul *Intolerance (Intoleranță)* Griffith introduce concepția sintetică a montajului pe care cinematograful sovietic o va împinge până la limita extremă și pe care o regăsim admisă, într-un mod mai puțin exclusiv, aproape pretutindeni în perioada de sfârșit a filmului mut. Se înțelege, de altfel, că imaginea sonoră, cu mult mai puțin maleabilă decât imaginea vizuală, a readus montajul spre realism, eliminând tot mai mult expresionismul plastic ca și raporturile simbolice dintre imagini.

¹ în realitate „montajul leilor de piatră“ face parte din filmul *Crucișătorul Potiomkin* de S.M. Eisenstein (N. R.).

Astfel, în jurul anului 1938, se foloseau aproape pretutindeni aceleași principii de decupaj. Acțiunea era descrisă printr-o succesiune de cadre al căror număr varia relativ puțin (aproximativ 600). Tehnica caracteristică a acestui decupaj era câmp-contra-câmp; adică, într-un dialog de exemplu, filmarea alterna după logica textului de la un interlocutor la celălalt.

Acest tip de decupaj, perfect adecvat celor mai bune filme din perioada 1930-1939, a determinat repunerea în discuție a decupajului în profunzimea câmpului practicat de Orson Welles și William Wyler.

Faima filmului *Citizen Kane* (*Cetățeanul Kane*) nu este exagerată. Datorită profunzimii câmpului scene întregi sunt tratate într-o singură luare de vederi, aparatul de filmat rămânând chiar imobil. Efectele dramatice obținute înainte vreme prin montaj, rezultă în acest caz din deplasarea actorilor în cadrajul stabilit o dată pentru totdeauna. Desigur, așa cum Griffith n-a inventat prim planul, nici Orson Welles n-a „inventat” profunzimea câmpului; toți primitivii cinematografului îl folosiseră neavând încotro. „Flou”-ul în imagine n-a apărut decât o dată cu montajul. El nu era numai o servitute tehnică, urmare a întrebuintării planurilor apropiate, dar și consecința logică a montajului, echivalentul său plastic. Dacă într-un anumit moment al acțiunii, regizorul, ca în decupajul imaginat mai sus, realizează un prim plan al unei fructiere, este normal că o izolează în spațiu prin punerea la punct a obiectivului. „Flou”-ul planului secundar confirmă deci efectul montajului; el nu ține decât în mod accesoriu de stilul fotografiei, dar este legat în mod esențial de cel al povestirii. Jean Renoir înțelesese perfect acest lucru în 1938, adică după *La bête humaine* (*Bestia umană*) și *La grande illusion* (*Iluzia cea mare*) și înainte de *La règle du jeu* (*Regula jocului*), când scria: „Cu cât înaintez în meseria mea, cu atât mai mult ajung să practic mizanscena în profunzime, în raport cu ecranul; cu cât acest lucru merge mai bine, cu atât mai mult renunț la confruntările dintre doi actori așezați cuminte în fața aparatului, ca la fotograf”. Și într-adevăr; dacă s-ar căuta un precursor al lui Orson Welles acesta nu este Louis Lumière sau Zecca, ci Jean Renoir. La Renoir, căutarea compoziției în profunzimea imaginii corespunde efectiv unei suprimări parțiale a montajului, înlocuit prin frecvente panoramice și intrări în câmp. Acest lucru presupune respectarea continuității spațiului dramatic și, firește, a duratei sale.

Este evident pentru oricine știe să vadă, că așa-zisele planuri-secvență ale lui Welles din *Magnificent Ambersons* (*Splendoarea Ambersonilor*) nu sunt de loc „o înregistrare“ pasivă a unei acțiuni fotografice într-un același cadru ci, dimpotrivă, că refuzul de a fărâmița evenimentul, de a analiza în timp aria dramatică, este o operație pozitivă, al cărei rezultat este superior celui ce s-ar fi putut obține printr-un decupaj clasic.

Ajunge să comparăm două fotograme cu profunzime a câmpului, una din 1910; alta într-un film al lui Welles sau Wyler, pentru a înțelege, la o simplă privire aruncată asupra imaginii, independent chiar de film, că funcția lor este cu totul alta. Cadrajul din 1910 se identifică în mod practic cu cel de-al patrulea perete absent pe scena teatrului, sau — în exterior — cu cel mai bun unghi de vedere asupra acțiunii, în timp ce decorul, eclerajul și unghiul dau celei de-a doua amplasări a imaginii un sens diferit. Regizorul și operatorul s-au priceput să așeze pe suprafața ecranului un eșichier dramatic din care nu este exclus nici un detaliu. În privința asta exemplele cele mai clare, dacă nu și cele mai originale, se găsesc în *Little Foxes* (*Vulpile*) unde mizanscena are rigurozitatea unei epure (la Welles supraîncărcarea barocă face ca analiza să fie mai complexă). Amplasarea unui obiect în raport cu personajele este astfel realizată încât spectatorului nu-i poate scăpa semnificația lui, semnificație pe care montajul ar fi înfățișat-o prin detalii separate și printr-o desfășurare de cadre succesive.

Cu alte cuvinte, planul-secvență în profunzimea câmpului folosit de regizorul modern nu înseamnă renunțarea la montaj (și nici n-ar putea s-o facă fără să se întoarcă la bâjbâiala începuturilor), ci integrarea montajului în plastica sa. Narațiunea lui Welles sau a lui Wyler nu este mai puțin clară decât cea a lui John Ford, dar are asupra acesteia din urmă avantajul de a nu renunța la efectele deosebite ce se pot obține din unitatea imaginii în timp și spațiu. Într-adevăr, nu este de loc indiferent (cel puțin când este vorba de o operă cu stil propriu) dacă un eveniment este analizat fragmentar sau prezentat în unitatea sa fizică. Evident, ar fi absurd să negăm progresele hotărâtoare înregistrate în limbajul ecranului pe baza folosirii montajului, dar ele au fost dobândite cu prețul altor valori, nu mai puțin specific cinematografice.

Acestea sunt motivele pentru care profunzimea câmpului nu este o modă operatoricească, așa cum ar fi folosirea filtrelor sau

a unui anumit stil de ecleraj, ci o achiziție capitală a regiei: un progres dialectic în istoria limbajului cinematografic.

Și nu este vorba doar de un progres formal! Profunzimea câmpului bine folosită nu este numai un fel mai economic, mai simplu și totodată mai subtil de a pune în valoare evenimentul; ea afectează o dată cu structura limbajului cinematografic raporturile intelectuale ale spectatorului cu imaginea și prin aceasta modifică sensul spectacolului.

Analizarea modalităților psihologice ale acestor raporturi, dacă nu a consecințelor lor estetice, depășește cadrul articolului, dar ar fi suficient să notăm în mare că:

1. profunzimea câmpului creează între spectator și imagine un raport mai apropiat decât raportul care există între el și realitate. Se poate spune deci, pe drept cuvânt, că independent de conținutul însuși al imaginii, structura ei este mai realistă;
2. ea implică, prin urmare, o atitudine cerebrală mai activă și chiar o contribuție pozitivă a spectatorului la regie. În timp ce în cazul montajului analitic, spectatorul nu trebuie decât să urmărească ghidul, să-și contopească atenția cu cea a regizorului care alege pentru el ceea ce trebuie să vadă, aici este nevoit să depună măcar un minimum de efort pentru a reflecta singur. De atenția și voința sa depinde, în parte, ca imaginea să aibă un înțeles;
3. din cele două propoziții precedente, de ordin psihologic, decurge o a treia, care poate fi calificată drept metafizică.

Analizând realitatea, montajul presupunea, prin însăși natura sa, unitatea de sens a evenimentului dramatic. Fără îndoială, era posibilă și o altă cale de analiză, dar atunci ar fi fost vorba de un alt film. În concluzie, montajul se opune în esență și prin natura sa exprimării ambigue. Experiența lui Kuleșov o demonstrează tocmai prin absurd, dând de fiecare dată un sens anume feței a cărei ambiguitate îndreptățește cele trei interpretări care se exclud succesiv.

Profunzimea câmpului reintroduce, dimpotrivă, echivocul în structura imaginii, dacă nu ca necesitate (filmele lui Wyler nu sunt de loc echivoce) cel puțin ca o posibilitate. De aceea nu este exagerată afirmația că filmările pentru *Cetățeanul Kane* nu pot fi concepute decât în profunzimea câmpului. Incertitudinea pe care o lasă în ceea ce privește cheia spirituală sau interpretația este conținută în primul rând în concepția imaginilor.

Nu vreau să afirm că Welles renunță cu desăvârșire la procedeele expresioniste de montaj, dar tocmai folosirea lor episodică, între „planurile-secvență“, în profunzimea câmpului, le conferă un sens nou. Montajul constituia odinioară materialul de bază al cinematografului, textura scenariului; în *Cetățeanul Kane* o înlănțuire de supraimpresiuni se opune continuității unei scene prezentată într-o singură luare de vederi; avem astfel de-a face cu o nouă modalitate, cu totul abstractă, a povestirii. Montajul accelerat trișă cu timpul și cu spațiul; cel al lui Welles nu caută să ne înșele, ci, dimpotrivă, devine prin contrast un fel de condensat temporal, echivalentul imperfectului francez, de exemplu, sau al aspectului continuu din limba engleză. Astfel, „montajul rapid“ și „montajul de atracții“, supraimpresiunile care în cinematograful sonor nu mai erau uzitate de zece ani, pot fi folosite într-un nou mod în raport cu realismul temporal al unui cinematograf fără montaj. Am insistat asupra cazului Orson Welles pentru că momentul apariției sale pe firmamentul cinematografic (1941) marchează destul de bine începutul unei perioade noi, dar și pentru că acest caz este cel mai spectaculos și cel mai semnificativ chiar prin excesele sale. *Cetățeanul Kane* este însă integrat într-o mișcare de ansamblu, într-o vastă deplasare geologică a fundațiilor cinematografului care confirmă aproape pretutindeni, într-un fel sau altul, această revoluție a limbajului.

Confirmarea acestui fenomen aş găsi-o pe o cale diferită în cinematograful italian. În *Paisà* și *Germania anno zero* (*Germania, anul zero*) de Roberto Rossellini și *Ladri di biciclette* (*Hoți de biciclete*) de Vittorio De Sica, neorealismul italian se opune formelor anterioare ale realismului cinematografic prin abandonarea completă a expresionismului și, în special, prin totala absență a efectelor datorate montajului. Ca la Welles și în pofida opozițiilor stilistice, neorealismul tinde să redea filmului sensul ambiguității realului. Grija lui Rossellini față de chipul copilului din *Germania, anul zero* reprezintă exact o atitudine inversă decât cea a lui Kuleșov față de prim planul lui Mosjukin. Rossellini se străduiește să-i confere o aură de mister. Faptul că evoluția neorealistă nu pare deocamdată să însemne — ca în America — un gen de revoluție în tehnica decupajului, nu trebuie să ne înșele. Pentru a atinge același scop, există mijloace diverse. Cele ale lui Rossellini și ale lui De Sica sunt mai puțin spectaculoase, dar și ele vizează să în-

lătore montajul și să transpună pe ecran adevărata continuitate a realității. Zavattini are un singur vis: să filmeze 90 de minute din viața unui om căruia nu i se întâmplă nimic! Cel mai „estet” dintre neorealiști, Luchino Visconti, dădea la iveală tot așa de clar ca și Welles intențiile fundamentale ale artei sale în *La terra trema* (*Pământul se cutremură*), film compus aproape în exclusivitate din planuri-secvență, unde grija de a îmbrățișa evenimentul în totalitatea sa se traduce prin profunzimea câmpului și nesfârșite panoramice.

Dar nu vom putea să trecem în revistă toate operele care, din 1940, contribuie la această evoluție a limbajului cinematografic. Este momentul să încercăm să sintetizăm toate reflecțiile de până acum. În ultimii zece ani, ni se pare că s-au marcat progrese decisive în domeniul expresiei cinematografice. În mod intenționat am trecut cu vederea tendințele specifice ale filmului mut de după 1930 ilustrate mai ales de Erich von Stroheim, F. W. Murnau, R. Flaherty și Dreyer. Nu fiindcă ni s-a părut că ar fi dispărut o dată cu ivirea filmului sonor. Dimpotrivă, credem că aceste tendințe reprezintă vâna cea mai fecundă a filmului zis mut, singurele care, tocmai fiindcă esența esteticii lor nu era legată de montaj, duc ca o continuare firească la realismul sonor. Este însă adevărat că filmul sonor dintre 1930 și 1940 nu le este cu nimic tributar, exceptând experiența glorioasă și retrospectiv profetică a lui Jean Renoir, singurul ale cărui căutări regizorale se străduiesc până la *Regula jocului* să regăsească, dincolo de facilitățile montajului, secretul unei povestiri cinematografice capabile să exprime totul fără a fărâmița lumea, să descopere sensurile ascunse ale ființelor și ale lucrurilor fără a sfârâma unitatea lor firească.

Nu se pune problema de a discredita filmul dintre 1930 și 1940, încercare care nici nu ar rezista în fața câtorva capodopere ale acestei epoci, ci pur și simplu de a introduce ideea unui progres dialectic, ajuns la marea sa răscruce după anii 1940. Este adevărat că sonorul a înmormântat anumite principii estetice ale limbajului cinematografic, dar numai acele principii ce îl îndepărtau în mare măsură de vocația sa realistă. Filmul sonor a păstrat elementele esențiale ale montajului: descrierea discontinuă și analiza dramatică a evenimentului. La metaforă și la simbol a renunțat în favoarea iluziei reprezentării obiective. Expresionismul montajului a dispărut aproape complet, dar realismul relativ al stilului de decupaj, ce triumfă în general în

jurul anului 1937, implica limite congenitalo, de care nu ne puteam da seama atâta vreme cât subiectele pe care le trata îi erau perfect potrivite. Acesta este cazul comediei americane care a atins perfecțiunea în cadrul unui decupaj unde realismul vremii nu juca nici un rol. Logică în esență ca și vodevilul și jocul de cuvinte, perfect convențională în conținutul său moral și sociologic, comedia americană avea totul de câștigat de pe urma rigorii descriptive și liniare, cât și din resursele ritmice ale decupajului clasic.

Fără îndoială că cinematografia din ultimii zece ani reia, mai mult sau mai puțin conștient, îndeosebi tendința Stroheim-Murnau, aproape complet eclipsată între 1930-1940. Dar nu se mărginește să o continue, ci extrage din ea secretul unei regenerări realiste a narațiunii; narațiunea devine iar capabilă să integreze timpul real al lucrurilor, durata evenimentelor, căroro decupajul clasic le substituia în mod insidios un timp intelectual și abstract. Departe de a elimina însă în mod definitiv cuceririle montajului, ea le conferă, dimpotrivă, o relativitate și un sens. Un surplus de abstracțiune devine posibil numai în raport cu un realism sporit al imaginii. Gama stilistică a unui regizor ca Hitchcock de pildă, se întinde de la modalitățile documentarului direct, până la supraimpresiuni și planuri detaliu. Dar prim planurile lui Hitchcock diferă de cele ale lui C.B. de Mille din *The Cheat* (*Înșelătoria*). Ele nu sunt decât figuri de stil printre alte figuri de stil. Cu alte cuvinte, pe timpul filmului mut montajul *evoca* ceea ce regizorul voia să comunice, în 1938 decupajul *descria*, astăzi, în fine, se poate afirma că regizorul *scrie* direct cu mijloace cinematografice. Sprijinindu-se pe un realism mai profund, imaginea — structura ei plastică, organizarea ei în timp — dispune de mult mai multe mijloace pentru a supune, pentru a modifica realitatea din interior. Cineastul este nu numai concurentul pictorului și al dramaturgului ci, în sfârșit, egalul romancierului.

(1955)

WILLIAM WYLER SAU JANSENISTUL MIZANSCENEI

Realismul lui Wyler

Un studiu de detaliu descoperă în mizanscena lui Wyler deosebiri foarte vizibile de la un film la altul, atât în ce privește modul de folosire al aparatului cât și în ce privește calitatea fotografiei. Nimic nu este mai opus plasticii din *Best Years of Our Lives* (*Cei mai frumoși ani ai vieții noastre*), decât aceea din *The Letter* (*Taina ei*). Dacă evocăm scenele culminante din filmele lui Wyler, observăm că materialul lor dramatic este foarte variat și că inovațiile în materie de decupaj care îl pun în valoare sunt aproape total independente. Fie că este vorba de rochia roșie de bal din *Jezebel*, de dialogul din secvența bărbieritului sau de moartea lui Herbert Marshall din *Vulpile*, de moartea șerifului din *The Westerner* (*Texas*), de travelingul din plantație la începutul filmului *Taina ei*, de scena bombardierului reformat din *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre*, nu vom găsi în ele o preferință permanentă pentru o temă, cum găsim de exemplu cavalcadele la John Ford, încăierările la Tay Garnett, nunțile sau cursele-urmăriri la René Clair. Nu găsim nici decori, nici peisaje preferate. Vom constata cel mult o predilecție evidentă pentru scenariile psihologice, proiectate pe un fond social. Dar dacă Wyler a fost recunoscut ca un maestru în tratarea acestui gen de subiecte, fie extrase dintr-un roman, ca *Jezebel*, fie dintr-o piesă, ca *Vulpile*, dacă în ansamblu opera lui ne lasă în memorie gustul puțin aspru și auster al analizei psihologice, ea nu recurge la imagini de o elocvență somptuoasă, care să se impună amintirii printr-o frumusețe formală solici-tând contemplații retrospective. Stilul unui regizor nu poate fi definit numai prin predilecția sa față de analiza psihologică și realismul social, cu atât mai puțin cu cât nu este vorba de scenarii originale.

Și totuși, nu cred că este mai greu să recunoaștem în anumite cadre semnătura lui Wyler decât am recunoaște-o pe aceea a lui John Ford, Fritz Lang sau Hitchcock. E sigur chiar, citând numai aceste nume, că realizatorul filmului *Cei mai frumoși ani ai*

vieții noastre se numără printre aceia care au făcut cele mai puține concesii artificiilor de procedeu în dauna stilului. În timp ce lui Capra, lui Ford sau Lang li se întâmplă să se autopastișeze, Wyler nu a păcătuit niciodată decât prin lipsa de calitate. I s-a întâmplat să-și fie inferior lui însuși; siguranța gustului său nu este infailibilă și câteodată îl simțim capabil de o admirație sinceră pentru Henry Bernstein sau alții de același calibru, dar nimeni nu l-ar putea surprinde în flagrant delict de abuz de încredere în ce pricește forma. Există un stil și o manieră John Ford. Wyler nu are decât stil, și de aceea este la adăpost de pastișare, chiar de autopastișare; aceasta n-ar avea nici o valoare, căci o atare imitație nu s-ar defini prin vreo formă precisă, printr-o caracteristică de ecleraj, sau printr-un unghi special de filmare. Singurul mijloc de a-l imita pe Wyler ar fi preluarea aceluia gen de etică a mizanscenei, care este cel mai pur exprimată în *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre*. Wyler nu poate avea deci imitatori, ci doar discipoli.

Dacă am încerca să analizăm mizanscena acestui film pornind de la „formă“, ar trebui să-i acordăm un calificativ negativ. Întregul efort al mizanscenei tinde spre autosuprimare; aprecierea pozitivă ar rezulta din faptul că, la limita extremă a acestei despuieri, structura dramaturgică și actorul apar cu o forță și o claritate maximă.

Sensul estetic al acestei asceze va apare poate mai clar dacă cităm un exemplu din *Vulpile*, deoarece aici ea este dusă până la paradox. Se poate afirma că asupra piesei lui Lilian Hellman nici nu s-a operat o adaptare; filmul respectă textul piesei aproape integral. În aceste condiții, înțelegem că era dificil să se introducă în piesă scene de mișcare în exterioare, deși majoritatea regizorilor le-ar fi găsit indispensabile pentru a introduce puțin „cinematograf“ în acest stufos material teatral. O bună adaptare constă, de obicei, tocmai în a „transpune“ cu mijloacele proprii cinematografului tot ceea ce poate fi sustras constrângerilor literare și tehnice ale teatrului. Dacă ați fi anunțați de pildă că domnul Berthomeiu transpune pe ecran ultima piesă a lui Henry Bernstein fără să schimbe un rând din ea, ați începe, desigur, să vă neliniștiți. Dacă acest crainic de rău augur ar mai adăuga că nouă zecimi din film se desfășoară în decorul unic al unui salon obișnuit de teatru, ați considera că mai aveți multe de aflat despre cinismul fabricanților de teatru filmat; dar dacă vi s-ar anunța în plus că în decupajul filmului se folosește de

mai puțin de zece ori mișcarea de aparat și că acesta se mulțumește, în cea mai mare parte a timpului, să rămână imobil în fața interpreților, părerea dumneavoastră ar fi definitivă: cu asta v-ați declara lămurii! Și totuși acestea sunt datele paradoxale pe care Wyler a construit una din operele cele mai pur cinematografice din câte s-au realizat vreodată.

Acțiunea esențială se petrece într-un singur decor, total, ne-utru: salonul de la parter al unei vaste case în stil colonial. În fund, o scară ducând la camerele de la primul etaj, camera lui Bette Davis, vecină cu cea a lui Herbert Marshall. Nici un element pitoresc nu marchează prin vreo notă realistă acest spațiu dramatic, la fel de impersonal ca anticamerele din tragediile clasice. Protagonștilor li se oferă un pretext plauzibil, dar convențional, de a se întâlni venind din exterior sau coborând din camerele lor. Ei pot de asemenea rămâne câtva timp aici. Scara din fundul salonului joacă exact rolul unui practicabil din teatru: pur element de arhitectură dramatică, servind să situeze personajele în spațiul vertical. Să analizăm scena decisivă a filmului, aceea a morții lui Herbert Marshall, situată, așadar, în acest decor. Analiza acestei scene dezvăluie clar secretele esențiale ale stilului lui Wyler.

Bette Davis este așezată în planul al doilea, cu fața la public, capul ei ocupând centrul ecranului; un ecleraj foarte brutal accentuează și mai mult pata albă pe care o formează această față foarte fardată. Amorsat în prim plan, Herbert Marshall e văzut din trei sferturi. Schimbul implacabil de replici dintre soț și soție are loc fără nici o schimbare de plan, apoi urmează criza cardiacă a soțului care își imploră soția să-i aducă din cameră picăturile. Începând din acest moment, interesul dramatic rezidă în întregime în punerea în valoare a imobilității. Marshall e obligat să se ridice și să se ducă singur să-și ia medicamentele. Acest efort îl va ucide pe primele trepte ale scării.

În teatru, această scenă ar fi fost construită în aparență în același fel. Un proiector putea concentra lumina asupra lui Bette Davis și spectatorul ar fi privit cu aceeași oroare nemișcarea ei criminală și cu aceeași neliniște mersul șovăitor al victimei. Dar în pofida aparențelor, mizanscena lui Wyler recurge în măsură maximă la mijloacele pe care i le oferă aparatul și cadrajul. Locul ocupat de Bette Davis în centrul ecranului îi conferă o poziție privilegiată în geometria dramatică a spațiului — întreaga scenă gravitează în jurul ei, dar imobilitatea ei teribilă

nu-și capătă întreaga valoare decât prin dubla ieșire din cadru a lui Marshall, mai întâi în planul întâi — dreapta, și apoi în planul al treilea — stânga. În loc de a-l urma în această deplasare laterală, lucru pe care l-ar fi făcut în mod firesc un ochi mai puțin inteligent, aparatul rămâne imperturbabil nemișcat. Când, în sfârșit, Marshall reîntră pentru a doua oară în câmp și urcă scara, Wyler a avut grijă să-i ceară operatorului său, Gregg Toland, să nu facă punerea la punct pe toată profunzimea câmpului, astfel încât prăbușirea lui Marshall pe scară și moartea sa să nu fie percepute clar de spectator. Acest flou tehnic sporește sentimentul nostru de neliniște și ne obligă să facem efortul de a distinge în depărtare, peste umărul lui Bette Davis, care-i întoarce spatele, deznodământul unei drame al cărei protagonist ni se sustrage pe jumătate.

Acest exemplu ne arată, nu numai ceea ce adaugă cinematograful la mijloacele teatrului dar, în plus, că în mod paradoxal un coeficient cinematografic maxim poate coincide cu un minim posibil de mizanscenă. Forța dramatică a acestei scene n-ar putea fi amplificată mai bine decât așa, prin imobilitatea absolută a aparatului. Cea mai neînsemnată mișcare, care pentru un regizor mai puțin competent ar fi reprezentat tocmai elementul cinematografic de introdus obligatoriu, ar fi făcut să, scadă voltajul dramatic al scenei. Aparatul nu se plasează câtuși de puțin aici în locul unui spectator oarecare. El este acela care datorită cadrajului și coordonatelor ideale ale unei geometrii dramatice organizează acțiunea. În anii mei de studiu, pe vremea când mă ocupam de mineralogie, îmi amintesc că am fost izbit de structura unor cochilii fosile. În timp ce la animalul viu calcarul era dispus în straturi fine, paralele, la suprafața valveilor, aici travaliul lent al materiei regroupase moleculele în cristale fine, perpendiculare pe direcția inițială a straturilor. În aparență cochilia era intactă; se distingea încă perfect stratificarea primitivă a calcarului; dar dacă o spărgeai cu degetul, fractura revela minciuna unei forme pe care minuscula arhitectură interioară o dezmințea integral, îmi cer iertare pentru această comparație, însă ea ilustrează în mod desăvârșit nevăzutul travaliu molecular care modifică structurile estetice ale piesei lui Lilian Hellman, respectând totuși cu o paradoxală fidelitate aparențele sale teatrale.

În *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre*, problemele se prezentau cu totul diferit. În cazul acesta era vorba de un scenariu

original. Romanul în versuri al lui Mac Kinlay Kantor, din care Robert Sherwood și-a extras scenariul, nu a fost, desigur, respectat ca piesa lui Lilian Hellman. Natura subiectului, actualitatea și gravitatea lui, utilitatea lui socială impuneau în primul rând o exactitate scrupulos meticuloasă, aproape documentară. Samuel Goldwin și Wyler au urmărit să dea o realizare artistică și în aceeași măsură o operă civică. Prin intermediul unei povestiri, romanțată fără îndoială, dar minuțios veridică și ilustrativă, trebuia să se expună cu amploarea și cu subtilitatea necesară una dintre problemele sociale cele mai dureroase din perioada postbelică americană. Într-un anumit sens, *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre* păstrează încă înrudirea cu producțiile didactice, cu acea pedagogie a serviciilor cinematografice ale armatei americane în care Wyler lucrase până atunci. Războiul și conștiința generată de el în ce privește o anumită noțiune despre realitate au influențat profund, după cum bine se știe, cinematograful european; aceste consecințe au influențat mai puțin Hollywoodul. Cu toate acestea, mai mulți regizori au fost antrenați în război și ceva din inundația, din ciclonul de realități pe care acesta l-a revărsat asupra lumii s-a tradus și acolo printr-o etică a realismului. „Am participat toți trei (Capra, Stevens și Wyler) la război. Războiul ne-a influențat profund pe fiecare dintre noi. Fără această experiență n-aș fi putut să-mi fac filmul așa cum l-am făcut. Am învățat să cunoaștem mai bine lumea... Știu că John Stevens nu mai este același de când a văzut cadavrele de la Dachau. Suntem obligați să constatăm că Hollywoodul nu reflectă de loc vremurile și lumea în care trăim.“ Aceste câteva rânduri ale lui Wyler aruncă suficientă lumină asupra intenției cu care a realizat *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre*.

Se știe, de altfel, câtă grijă a consacrat el pregătirii acestui film, cel mai lung și fără îndoială cel mai costisitor din toată cariera sa¹. Dar dacă *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre* n-ar fi decât un film de propagandă civică, fie el cât de abil, de cinstit, de emoționant, de util, n-ar merita să ne oprim prea îndelung asupra lui. Scenariul filmului *Mrs. Minniver* nu este în definitiv cu mult inferior acestuia, dar el a fost realizat corect, fără ca Wyler să-și fi pus probleme deosebite de stil. Rezultatul este destul de decepționant. Dimpotrivă, în *Cei mai frumoși ani ai*

¹ În 1959 Wyler a realizat superproducția *Ben Hur* (N. R.).

vieții noastre scrupulul etic al realității și-a găsit transpunerea estetică în mizanscenă. Într-adevăr, nimic nu este mai fals și mai absurd decât a se opune, așa cum s-a făcut adesea în legătură cu cinematograful rus sau italian, „realismul“ și „estetismul“. Nu există, în sensul adevărat al cuvântului, un film mai „estetic“ decât *Païsa*. Realitatea nu este artă, dar artă „realistă“ este aceea care știe să creeze o estetică ce integrează realitatea. Slavă Domnului! Wyler nu s-a mulțumit să respecte adevărul psihologic și social în scenariu (lucru ce, de altfel, nici nu i-a reușit atât de bine) sau în jocul actorilor. El a încercat să găsească echivalente estetice în mizanscenă. În ordinea concentrică a valorilor voi cita mai întâi realismul decorului, construit în dimensiuni reale și în întregul lui (ceea ce, după cum ne putem închipui, complică în mod deosebit luările de vederi, deoarece pentru a se da spațiu de retragere aparatului trebuiau înlăturate „foile“¹. Actorii și actrițele purtau exact costumele pe care personajele le-ar fi purtat și în realitate, iar fețele nu erau fardate mai mult decât se obișnuiește în viață. Fără îndoială, aceste scrupule aproape superstițioase în ce privește adevărul cotidian sunt foarte neobișnuite pentru Hollywood, dar importanța lor adevărată rezidă poate mai puțin în garanțiile pur materiale pe care le oferă spectatorului, cât în modificările ce, în mod fatal, trebuie să le introducă. În mizanscenă: eclerajul, unghiul aparatului, jocul actoricesc. Realismul se definește nu prin prezentarea pe ecran a unor hălci de carne sau a unor copaci adevărați, ci prin mijloacele de expresie pe care materialul realist îngăduie artistului să le descopere. Tendința „realistă“ există în cinematografie încă de la Louis Lumière și chiar de la Marey și Muybridge. Ea a avut destine diferite, dar formele pe care le-a îmbrăcat n-au supraviețuit decât proporțional cu invenția (sau cu descoperirea) estetică (conștientă sau nu, calculată sau naivă) pe care o implica. Nu există un realism, ci realisme. Fiecare epocă își caută realismul său, adică tehnica și estetica în stare să capteze cel mai bine, în stare să rețină și să restituie ceea ce noi dorim să captăm din realitate. Pe ecran, firește, tehnica joacă un rol cu mult mai important ca în roman, de exemplu, deoarece limbajul scris este mai mult sau mai puțin stabilizat, în timp ce imaginea cinematografică a suferit modificări profunde de la apariția ei încoace. Pelicula pancromatică, sunetul, culoarea au

¹ [2] Elemente de decor (N. R.).

impus imaginii adevărate transformări. Sintaxa care organiza acest vocabular a suferit la rândul ei mai multe revoluții. Construcției prin „montaj” corespunzând mai ales epocii mute, i s-a substituit astăzi aproape în întregime logica decupajului. Desigur, schimbările pot fi în parte o consecință a modei ce există în cinematograful ca și aiurea — dar cele cu adevărat importante și care îmbogățesc patrimoniul cinematografilei sunt strâns legate de tehnică; iar tehnica constituie infrastructura lor.

A înfățișa realul, a arăta realitatea, toată realitate, numai realitatea, este poate o intenție onorabilă. Considerată însă ca atare, ea nu depășește planul moralei. În cinematografie nu poate fi vorba decât de o *reprezentare a* realității. Problema estetică apare o dată cu mijloacele folosite în vederea acestei reprezentări. Un copil mort văzut în prim plan nu este același lucru cu un copil mort văzut în plan general și nici cu un copil mort filmat în culori. Într-adevăr, pentru a privi în realitate un copil mort, ochiul nostru și, prin urmare, conștiința noastră au altă modalitate decât modalitatea aparatului care încadrează imaginea în forma dreptunghiulară a ecranului. „Realismul” nu constă deci numai în a ne arăta un cadavru, ci mai mult, în a-l arăta în condiții care respectă anumite date fiziologice sau mentale ale percepției naturale sau, mai exact, care găsesc echivalentele acestora. Decupajul clasic ce a descompus analitic scena într-un anumit număr de elemente (o mână pe telefon sau clanța ușii răsucindu-se încet) corespunde implicit unui anumit proces mental natural, care ne determină să admitem succesiunea cadrelor fără să avem conștiința arbitrarului lor din punct de vedere tehnic.

În realitate, ochiul nostru se adaptează efectiv în spațiu, aiudoma obiectivului, concentrându-se asupra punctului important din evenimentul ce ne interesează; el procedează prin investigații succesive, introduce un fel de temporalizare de gradul secundar prin analiza spațiului unei realități care evoluează ea însăși în timp.

Primele obiective cinematografice nu erau variate, optica lor dădea în mod firesc o mare profunzime a câmpului, adecvată decupajului sau, mai curând, cvasi-absenței decupajului din filmele epocii. Nu se punea pe atunci problema de a se decupa o scenă în douăzeci și cinci de planuri și nici de a se regla punerea la punct asupra deplasării unui actor. Perfecționările aduse

opticii sunt strâns legate de istoria decupajului, fiind totodată și cauză și consecință.

Dacă s-a repus în discuție tehnica filmării, așa cum au făcut în 1933 Jean Renoir și, ceva mai târziu, Orson Welles, înseamnă că se descoperise doza de iluzoriu pe care o conținea decupajul analitic sub aparentul său realism psihologic. Dacă este adevărat că ochiul nostru schimbă neîncetat planurile sub impulsul interesului sau al atenției, această acomodare mentală și fiziologică se efectuează *a posteriori*. Evenimentul există constant, în integralitatea sa, ne solicită neîncetat, în întregime; noi suntem cei ce vom decide alegerea unui aspect sau al altuia, sub acțiunea sentimentului sau a reflecției; dar altul decât noi poate alege altfel. Oricum ar fi, suntem *liberi* să ne facem noi înșine mizanscena: întotdeauna este posibil și un alt decupaj, ce poate modifica radical aspectul subiectiv al realității. Or, decupând în locul nostru, regizorul realizează în locul nostru și discriminarea care în viața reală ne revine nouă. În mod conștient acceptăm această analiză a sa, deoarece este conformă cu legile atenției; ea ne privează însă de un privilegiu la fel de bine fondat psihologic, la care renunțăm fără a ne da seama că o facem, acest privilegiu fiind libertatea, cel puțin virtuală, de a modifica în fiecare clipă sistemul nostru de decupaj.

Consecințele psihologice și apoi cele estetice ce decurg de aci sunt importante. Această tehnică tinde¹ să excludă mai ales ambiguitatea imanentă a realității. Ea „subiectivizează” evenimentul până la extrem, deoarece fiecare părticică a lui se datorează concepției apriorice a regizorului. Ea nu implică numai o alegere dramatică, afectivă sau morală, ci, în plus, și mult mai profund, o luare de poziție față de realitate ca atare. Ar fi excesiv, fără îndoială, ca în legătură cu William Wyler să reluăm de la capăt discuția universalilor. Dacă nominalismul și realismul au un corespondent în cinematograful, ele nu se vor defini numai în funcție de o tehnică a filmării și a decupajului; dar cu siguranță nu este întâmplător faptul că Jean Renoir, André Malraux, Orson Welles, Rossellini și William Wyler din *Cei mai frumoși*

¹ Spun numai „tinde”, deoarece este totuși posibil să se utilizeze această tehnică în așa fel încât să compenseze mutilarea psihologică pe care principiul ei o implică. Hitchcock, de exemplu, excelează în a sugera ambiguitatea unui eveniment, descompunându-l totuși într-o succesiune de planuri apropiate.

ani ai vieții noastre se întâlnesc în folosirea frecventă a profunzimii câmpului, sau, în orice caz, a mizanscenei „simultane”; nu este o întâmplare că, din 1938 și până în 1946, numele lor jalonează tot ceea ce contează cu adevărat în realismul cinematografic, tot ceea ce pornește de la o estetică a realității.

Datorită profunzimii câmpului, care are drept complement jocul simultan al actorilor, spectatorul are posibilitatea de a face el însuși operația finală a decupajului. Citez din Wyler: „Am avut lungi convorbiri cu operatorul meu Gregg Toland. Am hotărât să căutăm realismul cel mai simplu posibil. Darul pe care îl are Toland de a trece fără dificultate de la un plan al decorului la altul... mi-a permis să-mi dezvolt propria mea tehnică regizorală. Pot urmări astfel acțiunea evitând tăieturile. Continuitatea ce rezultă imprimă planurilor mai multă viață; ele devin mai interesante pentru spectatorul care studiază fiecare personaj după voia sa și face el însuși propriile sale tăieturi”.

Termenii folosiți de Wyler arată foarte bine că el urmărea un scop cu totul diferit de acela al lui Orson Welles sau al lui Renoir. Acesta din urmă utiliza mizanscena simultană și laterală, în primul rând pentru a scoate în evidență interferența intrigilor, așa cum apare clar în serbarea de la castel din *Regula jocului*¹. Orson Welles caută uneori un fel de obiectivism tiranic

¹ În *Regula jocului* Renoir se servește în realitate mai mult de acțiuni simultane, tratate frontal într-un același plan, decât de profunzimea câmpului. Dar scopul și efectul sunt aceleași. Este vorba în acest caz, într-un fel, de o profunzime a câmpului lateral.

S-ar putea atrage atenția aici asupra unui paradox psihologic: profunzimea de câmp a obiectivului permite să proiectăm pe un plan un paralelipiped din realitate, uniform clar. Fără îndoială, la o primă vedere această claritate pare a fi claritatea realității însăși: un scaun ne apare flou pentru că nu ne-am acomodat ochiul; este deci corect ca el să fie pus la punct pe ecran. Dar evenimentul real are trei dimensiuni; fiziologic ne-ar fi imposibil să vedem simultan și, la fel de clar, paharul cu otravă din primul plan, de pe noptiera lui Susan Alexander Kane, și ușa camerei în extremitatea perspectivei. În realitate am fi obligați să schimbăm punerea la punct a cristalinului nostru, așa cum face pur și simplu Henri Calef în scena consiliului municipal din *Jéricho*; așa că s-ar putea susține că realismul prezentării se află de partea decupajului analitic. Dar ar însemna să neglijăm factorul mental, mai important aici decât factorul psihologic al percepției. În

în maniera Dos Passos, iar alteori un fel de alungire sistematică a realității în profunzime, ca și când aceasta ar fi desenată pe o bandă elastică pe care s-ar amuza să o întindă mai întâi pentru a ne înspăimânta, pentru ca apoi să ne-o proiecteze direct în obraz.

Perspectivile estompate și contraplonjeul lui Orson Welles sunt niște praștii bine întinse. Wyler a ales cu totul alt procedeu. Și aici este vorba, bineînțeles, de a se integra decupajului și imaginii un maximum de realitate, de a face prezenți total și simultan decorul și actorii, în așa fel ca acțiunea să nu constituie niciodată o sustragere. Dar această constantă însumare a evenimentului în imagine urmărește în cazul lui Wyler neutralitatea cea mai perfectă. Sadismul lui Orson Welles și neliniștea ironică a lui Renoir nu-și găsesc locul în *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre*. În acest film nu este vorba de provocarea spectatorului, de tragerea lui pe roată, de un sistem de tortură. Wyler dorește numai ca spectatorul: 1) să vadă totul; 2) să aleagă „după voia sa”. Este un act loial față de spectator, o tendință de

pofida mobilității atenției noastre, evenimentul este perceput în mod continuu.

În plus, acomodarea ochiului și „schimbările de plan” rezultate de aci sunt atât de rapide, încât echivalează, prin însumarea inconștientă, cu reconstituirea unei imagini mentale integrale, cam în felul în care fascicolul de raze catodice ce explorează ecranul fluorescent dă spectatorului de televiziune iluzia unei imagini continue și constante.

Putem adăuga chiar că întrucât la cinematograf, spectatorul face continuu punerea la punct asupra ecranului și prin aceasta percepe obligatoriu și constant evenimentul în toată claritatea sa, fără a avea posibilitatea de a i se sustrage fiziologic privind mai de departe sau mai de aproape, continuitatea evenimentului (unitatea lui ontologică mai înainte chiar decât unitatea lui dramatică) îi pare în mod obligatoriu evidentă.

Aceasta înseamnă că mucusul trucaj implicat de imaginea cinematografică uniform clară nu contrazice realismul, ci dimpotrivă, îl întărește, îl confirmă, fiind fidelă esenței sale ambigue. El concretizează fizic afirmația metafizică că întreaga realitate se află pe același plan. Ușorul efort fizic cerut de acomodare maschează adesea în precesul de percepție operația mentală care-i corespunde și care este singura ce contează. În cinematograf, dimpotrivă, ca în acele portrete din quattrocento unde peisajul este la fel de clar ca fizionomiile, spiritul nu se poate sustrage purității actului său de alegere, reflexele sunt distruse și atenția este restituită responsabilității conștiinței.

onestitate dramatică. Jocul se desfășoară cu cărțile pe masă. Privind acest film ni se pare într-adevăr că, utilizat aici, decupajul obișnuit ar conține ceva indecent, ca un număr de prestidigitatie: „priviți aici“, ne-ar spune aparatul, „și acum, acolo“. Dar între cadre? Frecvența planurilor generale precum și clariitatea perfectă a adâncimii câmpului contribuie enorm să-l liniștească pe spectator, să-i lase posibilitatea de a observa și de a alege, ba chiar îi lasă timpul să-și facă o opinie grație lungimii cadrelor, după cum vom vedea mai departe. Profunzimea câmpului la William Wyler intenționează să fie liberală și democratică așa cum este și conștiința spectatorului american, așa cum sunt eroii filmului!

Stilul lipsit de stil

Considerată din punct de vedere al narațiunii, profunzimea câmpului la Wyler este oarecum echivalentul cinematografic a ceea ce Gide și Martin du Gard afirmă ca stil ideal în roman: o perfectă neutralitate și transparență, care nu trebuie să interpună nici o coloratură, nici un indice de refracție între spiritul cititorului și povestire.

De comun acord cu Wyler, Gregg Toland a utilizat deci în acest film o tehnică sensibil diferită de cea folosită în *Cetățeanul Kane*¹. În primul rând în materie de ecleraj: Orson Welles căuta luminile contrastante, violente și nuanțate în același timp, mari mase de clarobscur tăiate de breșe de lumină, pe care le manevra într-un joc savant asupra actorilor. Wyler i-a cerut lui Gregg Toland un ecleraj pe cât de neutru posibil, nu un ecleraj estetic, nici cel puțin dramatic, ci pur și simplu o lumină cinstită care să lumineze suficient actorul și decorul din jurul lui. Dar opoziția dintre aceste două tehnici se poate sesiza mai bine din diferența între obiectivele utilizate. Obiectivele cu deschidere mare din *Cetățeanul Kane* deformau puternic perspectivele, iar Orson Welles specula efectele de estompare ale decorului. Obiectivele utilizate în *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre*, mai

¹ Oricât de eminent și de incontestabil ar fi meritul lui Gregg Toland, este interesant să remarcăm că, datorită unor nuanțe importante în maniera de a folosi tehnica profunzimii câmpului, filmul lui Wyler are un stil foarte deosebit de acela a lui, Orson Welles. Această remarcă este atât în onoarea regizorilor cât și a operatorului lor.

conforme cu geometria unei vederi normale, tindeau, mai ales datorită focalei lor lungi, să strivească scena, adică să o întindă pe toată suprafața ecranului. Wyler și-a interzis deci și aici unele resurse ale mizanscenei, pentru o mai bună respectare a realității. Se pare, de altfel, că această exigență a complicat sarcina lui Gregg Toland; lipsit de ajutorul opticii, a fost constrâns să deschidă diafragma până la limita extremă, mai mult, se pare, decât s-a procedat vreodată pentru oricare alt film din lume.

Până acum, așadar, decorurile, costumele, lumina, și, mai ales, fotografia tind către neutralitate. Această mizanscenă, cel puțin după elementele pe care le-am studiat până acum, pare a se defini prin absență. Eforturile lui Wyler converg sistematic către obținerea unui univers cinematografic care nu numai că se conformează cu rigurozitate realității, dar se prezintă în același timp foarte puțin modificat de optica aparatului de filmat. Cu prețul unor bravuri tehnice paradoxale, ca de exemplu turnarea în decoruri de dimensiuni reale și deschiderea maximă a diafragmei obiectivului, Wyler obține deci pe ecran secțiunea unui paralelipiped care respectă atât de minuțios pe cât îi este posibil, până și în reziduul inevitabil al convențiilor impuse de cinematograf, spectacolul pe care ochiul l-ar putea vedea prin masca homotetică a cadrului fotografiei.¹

Aceste căutări nu se puteau efectua fără o modificare concomitentă a decupajului. În primul rând, din cauza unor rațiuni tehnice destul de evidente, numărul mediu al cadrelor scade în general în cinematograf, în funcție de realismul lor. Se știe că filmele vorbitoare au mai puține cadre decât filmele mute. La rândul ei, culoarea le diminuează și ea numărul, iar Roger Leenhardt, reluând o ipoteză a lui Georges Neveux, a putut afirma cu oarecare plauzibilitate că decupajul filmului în relief va regăsi în mod firesc numărul aproximativ al scenelor din dramele lui Shakespeare: cincizeci. Se înțelege, într-adevăr, că, cu cât imaginea tinde să se identifice cu realitatea, cu atât devine mai complexă problema psiho-tehnică a racordurilor. Dacă

¹ Comparați acel caleidoscopic magazin universal din *Antoine și Antoinette* cu „drug-store“-ul din *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre*, în care se pot distinge simultan toate obiectele expuse spre vânzare (chiar și prețul de pe etichete), toți clienții, până și supraveghetorul închis, foarte departe, în cușca sa de sticlă.

sunetul a complicat de pe acum montajul (care, la drept vorbind, a pierdut tot mai mult din importanță în favoarea decupajului) profunzimea câmpului face din fiecare schimbare de cadru un tur de forță din punct de vedere tehnic. În acest sens trebuie să înțelegem omagiul adus de Wyler operatorului său. Talentul acestuia nu constă, într-adevăr în cunoașterea deosebit de aprofundată a resurselor peliculei ci, mai presus de orice și dincolo de simțul pentru cadraj despre care vom vorbi mai departe, în organizarea fără eroare a racordurilor: nu numai în ce privește adâncimea clarității fotografice a filmărilor obișnuite, ci a întregii mase formate din decor, lumină și actori, cuprinse într-un câmp nelimitat.

Determinismul acestei tehnici servea însă în mod desăvârșit intențiile lui Wyler. Decupajul în cadre al unei scene este o operație forțamente artificială. Același calcul estetic care l-a determinat să aleagă profunzimea câmpului pentru filmări avea să-l conducă în mod necesar la reducerea numărului cadrelor sale până la minimum-ul util pentru claritatea narațiunii. *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre* nu are efectiv mai mult decât 190 de cadre într-o oră, adică aproximativ 500 de cadre pentru un film de două ore și patruzeci de minute. Să relatăm informativ că filmele moderne comportă în medie 300 până la 400 de cadre pe oră adică aproape dublu și să ne amintim că *Antoine și Antoinette*, care reprezintă neîndoiește tehnica direct opusă, numără aproape 1200 de tăieturi pentru o oră și cincizeci de minute de proiecție. Cadrele mai lungi de 2 minute nu sunt rare în *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre*, și asta fără ca vreun recadraj cât de ușor să le atenueze statica. Într-o astfel de mizanscenă, nu mai există de fapt nici urmă din resursele montajului. Chiar decupajul ca estetică a relației între cadre, este deosebit de redus: cadrul și secvența tind să se identifice. Multe scene din *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre* se confundă cu unitatea dramatică shakespeariană și sunt tratate într-un singur și unic cadru fix. Comparația cu filmele lui Orson Welles explică clar și în cazul acesta deosebirea dintre intențiile lor estetice, deși ele se bazează pe tehnici în parte asemănătoare. Profunzimea câmpului avea să ducă și pe autorul filmului *Cetățeanul Kane*, prin aceeași logică a realismului, să identifice cadrul cu secvența. Amintiți-vă, de exemplu, otrăvirea lui Susan, scena de ruptură dintre Kane și Joseph Cotten și, în *Splendoarea Ambersonilor*; admirabila scenă de dragoste din caleașcă, cu

acel traveling interminabil, pe care cadrarea finală ni-l dezvăluie ca real și nu lucrat prin retroproiecție, sau scena din bucătărie în care tânărul George se îndoapă cu prăjituri, vorbind cu mătușa Fanny. Dar Orson Welles o folosește în mod extrem de variat. În estetica sa, cadrele lungi corespund unui anumit sistem de cristalizare a realității, opus altor varietăți de cristale, cum ar fi cele ale jurnalului de actualități din *March of Time* (*Mersul timpului*), și mai ales abstracția temporală efectuată de seriile de înlănțuiri care rezumă fragmente lungi de narațiune. Însăși structura și ritmul faptelor relatate sunt modificate prin dialectica narațiunii lui Orson Welles. La Wyler nu găsim nimic din toate acestea. Estetica decupajului rămâne mereu constantă, procedeele narațiunii nu urmăresc decât să-i asigure un maximum de claritate și, prin această claritate, un maximum de eficacitate dramatică.

În acest punct al analizei noastre, cititorul se va întreba poate unde s-a refugiat mizanscena în *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre*. Este adevărat că analiza noastră s-a străduit până acum să-i demonstreze absența. Dar, înainte de a aborda, în sfârșit, aspectele pozitive ale unei tehnici atât de paradoxale, doresc să evit o neînțelegere. Dacă Wyler a căutat în mod sistematic, și uneori cu prețul unor dificultăți tehnice care nu mai fuseseră niciodată soluționate, un univers dramatic perfect neutru, ar fi naiv să se confunde această neutralitate cu o absență a artei. Tot astfel cum respectul pentru formele teatrale ascundea, în adaptarea piesei *Vulpes*, subtile transmutații estetice, cucerirea laborioasă și savantă a neutralității implică de astă dată multiple neutralizări prelabile ale convențiilor cinematografice obținute. Fie că este vorba de convenții tehnice aproape inevitabile (antrenând de asemenea, aproape inevitabil, anumite convenții estetice) sau de procedee de decupaj impuse de modă, trebuia cu atât mai mult curaj și imaginație pentru a te lipsi de ajutorul lor. Este destul de obișnuit să se elogieze un scriitor pentru denudarea stilului său și-l admirăm pe Stendhal pentru că scrie în genul Codului civil, fără să-l bănuim de lene intelectuală. Comparăm mai sus preocuparea lui Wyler cu aceea a lui Gide și a lui Roger Martin du Gard, când defineau stilul ideal al romanului! Este adevărat că aceste denudări preliminare nu dobândesc sens și valoare decât pornind de la creațiile pe care ele le îngăduie și pentru care constituie în mod paradoxal terenul specific. Tocmai acest lucru mai rămâne de demonstrat.

În lungul articol citat, Wyler nu a ascuns încrederea ce i-a acordat-o lui Gregg Toland pentru decupajul tehnic de pe platou. Ne-a confirmat-o, de altfel, personal și este ușor să-l credem dacă examinăm cu atenție cadrele. Aceste condiții de lucru, nemaîntâlnite într-un studio francez, se explică fără îndoială — în primul rând prin înțelegerea mutuală dintre Gregg Toland și Wyler, facilitată prin faptul că mai lucraseră împreună șase filme.

Astfel că Wyler, sigur pe judecata operatorului său și pe comprehensiunea sa artistică, nu a scris o „continuitate” prealabilă. Filmul a fost realizat practic după un decupaj dramatic din care fiecare scenă avea să-și găsească pe platou soluționarea tehnică. S-a depus o muncă de pregătire foarte susținută înainte de tragerea fiecărui cadru, dar ea nu se referea la aparatul de filmat. Așadar, mizanscena propriu-zisă a lui Wyler s-a concentrat în întregime pe actor. Acest spațiu secționat vertical și limitat de cadrul ecranului fusese debarasat în prealabil de orice interes propriu, numai cu scopul de a permite mai bine desenul spectrului dramatic polarizat de actori.

Aproape toate cadrele lui Wyler sunt construite ca o ecuație sau, mai bine spus, conform unei mecanici dramaturgice în care paralelogramul forțelor se poate aproape desena prin linii geometrice. Nu este vorba, fără îndoială, de o descoperire originală și orice regizor demn de acest nume organizează situarea actorilor săi în coordonatele ecranului, conform unor legi încă obscure, dar a căror percepție spontană este o parte integrantă a talentului său. Știe oricine, de pildă, că personajul dominant trebuie să fie plasat în cadru mai sus decât actorul dominat.

Dar, în afară de faptul că Wyler știe să dea construcțiilor sale implicite o claritate și o forță excepționale, originalitatea lui rezidă în descoperirea câtorva legi ce-i sunt proprii și, mai ales, în cazul de față, în utilizarea profunzimii câmpului ca o coordonată suplimentară. Analiza schițată mai sus în legătură cu moartea lui Marshall din *Vulpile*, demonstrează limpede modul în care Wyler știe să procedeze pentru ca o scenă întreagă să pivoteze în jurul unui actor: Bette Davis, ținută de un proiector în centru ca o bufniță și, în jurul ei, mersul sinuos al lui Marshall, ca un al doilea pol — mobil de data aceasta — a cărui deplasare din primul plan antrenează cu ea întregul spectru dramatic, cu uimitoarele supratensiuni create prin repetata apariție laterală a actorului și prin punerea la punct imperfectă a

scării. Se vede aici felul în care utilizează Wyler profunzimea câmpului. Intenția prestabilită în *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre* era de a menține constantă profunzimea câmpului, în timp ce în *Vulpile* nu existau aceleași rațiuni ca ea să fie respectată într-un mod sistematic; Wyler a preferat deci ca Gregg Toland să dea asupra imaginii lui Marshall muribund un anumit flou, pentru ca spectatorul să încerce o neliniște suplimentară și aproape dorința de a o da la o parte pe Bette Davis, imobilă, ca să vadă mai bine. Evoluția dramatică a acestui cadru urmărește deci pe aceea a dialogului și a acțiunii propriu-zise, dar expresia cinematografică îi suprapune o evoluție dramatică proprie; un fel de acțiune secundară care ar constitui o fabulație a cadrului însuși, din momentul în care Marshall se ridică și până la căderea sa pe scară.

Iată, în *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre*, o construcție dramatică axată pe trei personaje: scena despărțirii dintre Dana Andrews și Teresa Wright. Secvența se desfășoară într-un bar. Fredric March l-a convins pe camaradul său să se despartă de fiica lui și-i cere să meargă imediat la telefon. Dana Andrews se ridică și se îndreaptă către cabina telefonică, plasată în apropierea ușii, la capătul opus al sălii. Fredric March se reazămă de pian, în primul plan, și se preface interesat de exercițiile muzicale ale sergentului infirm, care învață să cânte la pian cu protezele. Câmpul aparatului începe de la claviatura pianului în prim plan, îl prinde pe Fredric March în plan american, cuprinde toată sala barului și lasă să se zărească distinct, în fund și foarte mic, pe Dana Andrews în cabina telefonică. Cadrul acesta este clar construit pe doi poli dramaturgici și trei personaje. Acțiunea din primul plan este secundară, deși destul de interesantă și insolită, pentru a reclama cu vigoare atenția noastră, cu atât mai mult cu cât ocupă pe ecran un loc și o suprafață privilegiate. Dimpotrivă, adevărata acțiune, care în acest moment precis constituie o cotitură decisivă a intrigii, se desfășoară clandestin în micul dreptunghi din fundul sălii, adică în colțul din stânga al ecranului.

Trăsătura de unire între aceste două zone dramaturgice o constituie Fredric March, singurul, împreună cu spectatorul, care știe ce se petrece în cabina telefonică, și care este și el interesat, conform logicii scenei, de exercițiile camaradului său invalid. Din când în când Fredric March întoarce ușor capul și privirea sa, traversând ecranul pe diagonală, urmărește cu neli-

niște gesturile lui Dana Andrews. În sfârșit acesta agață recepto-
rul și, fără să se întoarcă, dispare brusc în stradă. Dacă reducem
acțiunea reală la elementele componente, ea nu este constituită
în fond decât din convorbirea telefonică a lui Dana Andrews.
Singura care prezintă un interes imediat este această convorbire
telefonică. Singurul actor al cărui chip am dori să-l vedem în
prim plan este tocmai acela pe care depărtarea și geamul cabinei
ne împiedică să-l distingem clar. Cât despre vorbele sale, ace-
stea sunt firește imperceptibile. Drama adevărată se desfășoară
departe, într-un fel de mic acvariu, ce nu lasă să se întrezărească
decât gesturile banale și rituale ale unei convorbiri la un telefon
public. Profunzimea câmpului este utilizată în aceleași scopuri
care-l făcuseră pe Wyler să recurgă la flou pentru moartea lui
Marshall, dar depărtarea este suficientă pentru ca legile per-
spectivei să producă același efect ca flou-ul. Ideea de a plasa
cabina în fundul sălii și de a-l obliga pe spectator să încerce să-
și imagineze ce se petrece în ea, adică să participe la neliniștea
lui Fredric March, era ea însăși o excelentă realizare de mizan-
scenă; dar Wyler a simțit bine că, utilizată singură, ar fi distrus
echilibrul spațial și temporal al cadrului. Trebuia deci să o con-
trabalanseze și totodată să o întărească. De aici derivă ideea
unei acțiuni de diversiune în primul plan, secundară prin ea
însăși, dar a cărei punere în valoare plastică se află în raport
invers cu importanța ei dramatică. Acțiune secundară, dar nu
neînsemnată, pe care spectatorul nu o poate neglija deoarece îl
interesează și soarta marinarului infirm și, mai mult, nu vede în
fiecare zi pe cineva cântând la pian cu protezele. Obligat să
aștepte, fără să vadă bine, ca eroul să termine convorbirea te-
lefonică, spectatorul este obligat în plus să-și divizeze atenția
între proteze și telefonul public. Wyler reușește astfel două
lovituri dintr-o dată: diversiunea cu pianul îi permite în primul
rând să justifice durata de timp necesară pentru un cadru care ar
fi fost interminabil și în mod obligatoriu monoton, dar, mai ales,
introducerea acestui pol de acțiune parazitară este aceea care
organizează dramatic imaginea și literalmente o construiește
Acțiunii reale i se suprapune acțiunea propriu-zisă a mizansce-
nei, care constă în divizarea prin constrângere a atenției specta-
torului prin dirijarea ei acolo unde trebuie, pentru timpul cerut,
făcând-o astfel să participe pe propria-i socoteală la drama pro-
pusă de regizor. Pentru o mai bună precizare voi semnală că
această scenă este tăiată de două ori printr-un plan apropiat al

lui Fredric March privind înspre cabină. Fără îndoială, Wyler se teme ca interesul spectatorului să. nu fie prea tare antrenat de exercițiile la pian, neglijând astfel acțiunea din fundul scenei. Prudent, a înregistrat câteva cadre de siguranță, în care izolează cu totul acțiunea principală: linia dramatică Fredric March – Dana Andrews. Montajul a dovedit, fără putință de tăgadă, că cele două cadre intercalate erau necesare și suficiente pentru a reanima atenția slăbită a sălii. O atare prudență este, de altfel, foarte caracteristică în tehnica lui Wyler. Orson Welles ar fi procedat în așa fel ca tocmai să pună cu violență în valoare depărtarea cabinei telefonice și ar fi așteptat perioada de timp de care avea nevoie. Deoarece pentru Orson Welles profunzimea câmpului este prin ea însăși un scop estetic; la Wyler ea rămâne încă subordonată exigențelor dramatice ale mizanscenei și în special clarității narațiunii. Cele două cadre intercalate echivalează cu un fel de scriere cu caractere groase, cu sublinierea unei trăsături.

Wyler a avut o plăcere deosebită să-și construiască mizanscena pe tensiunea creată prin coexistența într-un cadru a două acțiuni egale ca importanță. Lucrul se vede clar în ultima secvență a filmului.

Personajele grupate în dreapta în planul al doilea constituie în aparență polul dramaturgic principal, de vreme ce toată lumea s-a adunat în încăpere pentru căsătoria invalidului. În realitate, întrucât această acțiune este acum câștigată și, oarecum, virtual terminată, interesul spectatorului se raportează asupra Teresei Wright (în alb în planul al treilea) și asupra lui Dana Andrews, în stânga în primul plan, care se întâlnesc pentru prima dată după despărțirea lor. Pe întreaga durată a secvenței căsătoriei, Wyler își manevrează actorii cu o abilitate de expert, pentru a degaja încetul cu încetul din masa lor pe cei doi protagoniști, despre care spectatorul presimte că nu au încetat de a se gândi unul la celălalt. Cei doi poli, Dana Andrews — Teresa Wright, nu s-au întâlnit încă, dar plasarea lor, calculată cu îngrijire în prezentarea firească a celorlalți actori, face să apară foarte clar raporturile dintre ei. Rochia albă a Teresei Wright desenează aproape, în mijlocul cadrului, un fel de falie dramaturgică, în așa fel încât ar fi suficient să tăiem imaginea în două, pe linia dintre ziduri, pentru a despărți prin aceasta și acțiunea în cele două elemente ale ei. Singuri în toată scena, cei doi îndrăgostiți sunt plastic și logic izolați în partea stângă a ecranului.

Vom remarca de asemenea, în această imagine, importanța pe care o are direcția privirilor. Privirile constituie întotdeauna la Wyler scheletul mizanscenei¹. Spectatorul nu are decât să le urmărească ca pe un arătător întins, și va cuprinde exact toate intențiile regizorului. Ar fi suficient să le concretizăm printr-o linie pe imagine, pentru a face să apară — cu claritatea cu care pilitura de fier indică spectrul magnetului — curentele dramatice ce traversează ecranul. Întreaga muncă de pregătire a lui Wyler constă în a simplifica la maximum mecanica mizanscenei, asigurându-i cea mai mare eficacitate și claritate posibile. În *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre* el parvine la o denudare aproape abstractă. Toate punctele de articulație dramatică posedă o astfel de sensibilitate, încât o deplasare de numai câteva grade a unghiului unei priviri este nu numai descifrată cu claritate, chiar de un spectator foarte obtuz, dar mai mult — prin intermediul unui braț ideal de pârghie — ea poate să provoace o răsturnare a întregii scene.

Poate însuși faptul că mizanscena evită cu grijă să se bazeze pe o estetică prestabilită, este semnul unei științe profunde. Din acest punct de vedere Wyler reprezintă contrariul lui Orson Welles, care a venit din capul locului în cinematograf cu intenția de a impune anumite efecte. Wyler a muncit îndelung și din greu la westernuri obscure, al căror nume nimeni nu l-a reținut.

¹ Privirii reale a actorilor ar trebui să-i adăugăm privirea virtuală a aparatului de filmat cu care se identifică privirea noastră. Wyler excelează în a o evidenția. Jean Mitry atrăgea atenția asupra contraplonjeului din *Jezebel*, care plasează obiectivul cu precădere pe prelungirea privirii lui Bette Davis, în timp ce fixează bastonul pe care Henry Fonda îl ține în mână cu intenția de a se servi de el. Urmărim astfel cu mult mai bine privirea personajului decât dacă, conform unui decupaj banal, preluând punctul de vedere al actriței Bette Davis, aparatul ne-ar arăta bastonul în plonjeu, așa cum l-ar vedea ea însăși.

O variantă a aceluiași principiu: în *Vulpie*, pentru a ne face să înțelegem gândul personajului care observă caseta de oțel unde sunt închise titlurile furate și a căror absență va dezvălui furtul, Wyler a plasat obiectul în prim plan, aparatul fiind de data aceasta la înălțimea omului, dar tot simetric cu actorul în raport cu punctul potrivit. Privirea noastră nu mai întâlnește pe aceea a personajului în mod direct, asupra obiectului fixat, ci ca într-un joc de oglinzi, în care unghiul de incidență al propriei noastre priviri îndreptată către casetă este oarecum egal cu unghiul de reflecție ce ne trimite la ochii actorului. În toate cazurile, Wyler conduce viziunea noastră mentală conform legilor riguroase ale unei invizibile optici dramatice.

A devenit artistul desăvârșit ce se afirma încă din *Dodsworth*, trecând prin meserie nu ca un estetician, ci ca un meșteșugar. Când vorbește de mizanscena sa, el se referă întotdeauna la spectator, cu grija unică și primă de a-l face să înțeleagă exact și în modul cel mai riguros desfășurarea acțiunii. Talentul imens al lui Wyler stă în această știință a clarității prin denudarea formei, printr-o umilință cotidiană în fața subiectului și a spectatorului. Există la el un fel de geniu al meseriei și al faptului cinematografic, care i-a permis să împingă economia mijloacelor până la a inventa în mod paradoxal unul din stilurile cele mai personale din cinematograful contemporan. Dar pentru a încerca descrierea acestui stil, a fost nevoie mai întâi să-l facem să apară ca o absență.

Se întâmplă cu „cinematograful“ același fenomen ca și cu poezia. Este o nebunie să ni-l imaginăm ca pe un element izolat care ar putea fi cules pe o lamelă de gelatină și proiectat pe ecran, trecându-l printr-un aparat de mărire. Cinematograful pur există în aceeași măsură în combinație cu drama lacrimogenă ca și cu cuburile colorate ale lui Fischinger. Cinematograful nu este un fel de materie independentă ale cărei cristale ar trebui izolate cu orice preț. El este mai curând o stare estetică a materiei. O modalitate de narațiune-spectacol. Experiența a dovedit suficient, încă de pe acum, că trebuie să ne ferim de a identifica cinematograful cu o estetică sau alta și, mai mult, cu nu știu ce manieră, ce formă substanțializată de care regizorul ar trebui să se servească în mod obligatoriu ca de piper sau cuișoare. „Puritatea“ sau mai exact, după înțelesul meu, „coeficientul“ cinematografic al unui film trebuie calculat pe baza eficacității decupajului.

Chiar în măsura în care Wyler n-a încercat niciodată să denatureze caracterul românesc sau teatral al celor mai multe din scenariile sale, el face să apară mai clar faptul cinematografic în toată puritatea sa. Autorul filmelor *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre* și *Jezebel* nu a pretins niciodată aprioric că ar trebui „să facă cinematograf“. Dar nimeni nu știe mai bine să povestească „cinematografic“ o poveste. Pentru el, acțiunea este exprimată în primul rând de actor. În funcție de actor, Wyler își construiește, ca orice regizor de teatru, munca de punere în valoare a acțiunii. Decorul și aparatul nu sunt prezente decât pentru a permite actorului să concentreze asupra lui un maximum de intensitate dramatică, fără să-și asume prin deturnare o semnificație parazitară asupra lor. Dar dacă este adevărat că același lucru și-l propune și regizorul de teatru, acesta nu dispune decât

de mijloace foarte limitate, datorită arhitecturii scenei moderne, și mai ales a poziției rampei. El poate jongla cu elementele sale, dar în aceste condiții textul și jocul actorului sunt cele care acționează în mod esențial în regia de teatru.

Cinematograful nu începe de loc, așa cum ar dori-o cu nai-vitate Marcel Pagnol, de la binoclul spectatoarei de la balcon. Mărimea imaginii, ca și durata nu intervin cu nimic. Cinematograful începe atunci când cadrul ecranului sau apropierea aparatului și a microfonului servesc pentru a pune în valoare acțiunea și actorul. În *Vulpile* Wyler nu a schimbat practic nimic din piesă, din text, chiar din decor; s-ar putea spune că el s-a mulțumit să pună în scenă în felul în care ar fi dorit s-o poată face un om de teatru care ar fi dispus de cadrul ecranului spre a ascunde unele părți din decor și de aparatul de filmat pentru a apropia fotoliile. Care actor nu ar visa să poată juca fără a se mișca de pe scaun, în fața a cinci mii de spectatori ce n-ar pierde totuși înțelesul nici unei mișcări a ochilor: Care regizor de teatru nu ar dori să poată constrânge pe spectatorul de la galerie să înțeleagă clar deplasările personajelor, să citească cu ușurință intențiile sale în orice moment al acțiunii? Wyler nu a vizat mai mult decât să realizeze în cinematograf ceva care constituie esența mizanscenei teatrale; mai mult, o mizanscenă teatrală ce și-ar refuza chiar sprijinul luminilor și al decorului, pentru a adăuga ceva actorului și textului. Și totuși nu există, cu siguranță, nici un cadru în *Jezebel*, în *Vulpile* sau în *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre*, în toate aceste filme nu există nici un singur minut care să nu fie cinematograf pur¹.

(1948)

¹ Recitind acest articol scris cu zece ani în urmă, simt nevoia să-mi adaptez propria mea judecată la cititorul din 1958 și, de asemenea, la părerile mele actuale. Dacă nu mi s-ar fi părut că analizele conținute în acest text își conservă interesul, independent de entuziasmul meu de atunci față de William Wyler, nu aş fi acordat astăzi un loc atât de important acestui realizator pe care timpul l-a încercat din greu. Era epoca în care Roger Leenhardt striga: „Jos Ford, trăiască Wyler“. Istoria nu a confirmat acest strigăt războinic și oriunde s-ar plasa John Ford, Wyler va trebui plasat sub el.

Să ne fie totuși permis să distingem valoarea intrinsecă a acestor doi regizori de estetica lor considerată în abstract. Din acest ultim punct de vedere ne este îngăduit să continuăm a prefera cinematograful-scriere din anumite filme ale lui Wyler, cinematografului spectacular al lui John Ford.

PENTRU UN CINEMATOGRAF IMPUR (În apărarea adaptării)

Aruncând o privire critică asupra producției ultimilor zece sau cincisprezece ani, apare net că un fenomen dominant al evoluției este faptul că se recurge tot mai mult la patrimoniul literar și teatral.

Desigur, nu e un fenomen nou — cinematograful și-a mai tras seva din roman și din teatru; se pare însă că lucrurile nu se mai petrec în același fel. Adaptarea *Contelui de Monte Cristo*¹, a *Mizerabililor*² sau cea a *Celor trei mușchetari*³, nu este de același ordin cu cea a *Simfoniei pastorale*⁴ a lui Jacques le Fataliste, *Les Dames du Bois de Boulogne*⁵ (*Doamnele din Bois de Boulogne*), a lui *Le Diable au corps*⁶ (*Diavolul în corp*) sau a lui *Journal d'un curé de campagne*⁷ (*Jurnalul unui preot de țară*). Alexandre Dumas sau Victor Hugo au furnizat cineaștilor doar niște personaje și niște întâmplări a căror expresie literară este în mare măsură independentă. Javert sau d'Artagnan fac parte de-aici înainte dintr-o mitologie extraromanescă, ei se bucură întrucâtva de o existență autonomă, opera originala nefiind decât o manifestare accidentală și aproape de prisos dacă o raportăm la film. Pe de altă parte, se continuă sistemul de a adapta unele romane câteodată excelente, dar care sunt tratate ca niște scenarii foarte dezvoltate. Cineastul îi cere romancierului personaje, o intrigă și, în cazul că ne aflăm pe o treaptă mai înaltă, o atmosferă ca la Simenon, sau un climat poetic ca la Pierre Véry. Dar și în acest caz s-ar putea considera că romanul n-ar fi fost scris și că scriitorul n-ar fi decât un scenarist deose-

¹ Autorul se referă la ecranizarea realizată de Robert Bernay în 1942. (N. R.)

² Romanul lui Victor Hugo a fost ecranizat de mai multe ori, prima versiune fiind cea a lui Albert Capellani din 1911. (N. R.)

³ Prima din numeroasele ecranizări ale romanului lui A. Dumas este cea realizată în 1909 de Mario Caserini. (N. R.)

⁴ Regia: Jean Delannoy, 1946. (N. R.)

⁵ Regia: Robert Bresson, 1944. (N. R.)

⁶ Regia: Claude Autant-Lara, 1946. (N. R.)

⁷ Regia: Robert Bresson, 1950. (N. R.)

bit de prolix. Este adevărat că multe dintre romanele americane de tipul „serie neagră“ sunt scrise evident cu un dublu scop, adică și în vederea unei eventuale adaptări la Hollywood. Trebuie remarcat de asemenea că respectabilitatea literaturii politiste, când ea prezintă o oarecare originalitate, devine un imperativ din ce în ce mai demn de luat în considerare; desconsiderarea acestor autori implică și o anumită rea-credință. Dar când Robert Bresson declară înainte de a ecraniza *Jurnalul unui preot de țară* că intenționează să respecte cartea pagină cu pagină, dacă nu frază cu frază, se vede bine că este vorba despre cu totul altceva și că noi valori intră în acțiune. Cineastul nu se mai mulțumește să plagieze, cum au făcut-o de fapt înaintea lui Corneille, La Fontaine sau Molière, ci își propune să transcrie pe ecran într-o manieră cvasi-identică, o operă a cărei inaccesibilitate o recunoaște *a priori*. Și cum ar putea altfel, când această operă aparține unei forme atât de evolute a literaturii încât eroii și semnificația actelor lor depind intim de stilul scriitorului, în care sunt închiși ca într-un microcosmos, ale cărui legi, riguros necesare, încetează de a fi valabile în exterior; când romanul a renunțat la simplificarea epică, nemaifiind o sursă de mituri, ci locul unor subtile interferențe între stil, psihologie, morală sau metafizică?

Sensul acestei evoluții este mai vizibil în ce privește teatrul. Ca și romanul, literatura dramatică a cedat numai cu forța cinematografului. Dar cine ar îndrăzni să compare *Hamlet* de Laurence Olivier cu împrumuturile, care par retrospectiv burlești și pe care le-a făcut odinioară filmul de artă din repertoriul teatrului Comédie Française? Din totdeauna cineastul a fost tentat să fotografieze teatrul, pentru că găsea de-a gata un spectacol; dar rezultatul este cunoscut. Și este cât se poate de just că expresia „teatru filmat“ a devenit locul comun al oprobiului critic. Romanul a pretins cel puțin o anumită marjă de creație pentru a-l transcrie în imagini.

Teatrul, dimpotrivă, este un amic fals; asemănările sale iluzorii cu cinematograful îl atrăgeau pe acesta din urmă pe panta minimei rezistențe, limitându-i cu desăvârșire orizontul. Dacă repertoriul dramatic boulevardier, de exemplu, a fost totuși la originea unor filme rareori suportabile, aceasta se datorează faptului că regizorul și-a permis uneori cu piesa libertăți analoge acelor pe care și le-a permis cu romanul, reținând în

esență doar personajele și acțiunea. Dar fenomenul e încă nou, așa că și aici se poate considera încă drept principiu inviolabil respectul caracterului teatral al modelului.

Filmele citate, precum și altele ale căror titluri le voi menționa în mod necesar mai departe, sunt prea numeroase și de o calitate prea puțin contestabilă pentru a apărea drept excepții ce întăresc regula. Dimpotrivă, asemenea opere jalonează de vreo zece ani una dintre tendințele cele mai fecunde ale cinematografului contemporan.

„Acesta-i cinematograful“ proclama odinioară Georges Altman pe coperta unei cărți consacrate glorificării cinematografului mut, de la *Pelerinul*¹ la *Linia generală*². Trebuie deci considerate drept vechituri dogmele și speranțele primei critici cinematografice care lupta pentru autonomia celei de-a șaptea arte? Cinematograful sau ceea ce rămâne din el este oare astăzi incapabil de a supraviețui fără cârjele literaturii și ale teatrului? Este oare pe cale de a deveni o artă subordonată și depinzând în subsidiar de o altă artă tradițională?

Problema ce se oferă judecății noastre nu este în fond atât de nouă: este vorba înainte de toate de cea a influenței reciproce a artelor și a adaptării în general. Dacă cinematograful ar avea două sau trei mii de ani, am vedea fără îndoială mai clar că el nu scapă legilor comune ale evoluției artelor. Dar el nu are decât șaizeci de ani și perspectivele istorice sunt în acest caz total inexistente. Ceea ce se etalează de obicei pe durata uneia sau a două civilizații, are aici cât o viață de om. Și nu aici trebuie să căutăm cauza principală a erorilor, căci această evoluție accelerată nu este de loc contemporană dezvoltării celorlalte arte. Cinematograful este tânăr, însă literatura, teatrul, muzica, pictura sunt la fel de vechi ca și istoria. După cum educația unui copil se formează prin imitarea adulților care îl înconjură, evoluția cinematografului a fost în mod necesar influențată de exemplul artelor consacrate. Istoria sa de la începutul secolului ar fi deci rezultanta determinismelor specifice pentru evoluția oricărei arte și a influențelor exercitate asupra lui de artele evaluate. În plus, amestecul acestui complex estetic este agravat prin incidente sociologice. Într-adevăr, cinematograful se impune ca singura artă populară, în timp ce însuși teatrul, artă

¹ Prod. 1923. (N. R.)

² Prod. 1929. (N. R.)

socială prin excelență, nu atinge decât o minoritate privilegiată a culturii sau a banului. Poate că ultimii douăzeci de ani ai cinematografului vor conta în istoria lui cât cinci secole în literatură: e drept că este puțin pentru o artă, însă pentru spiritul nostru critic este mult. Să încercăm deci de a circumscrie aria reflecțiilor noastre.

Să remarcăm de la început că adaptarea, considerată mai mult ori mai puțin de critica modernă drept un expedient rușinos, este o constantă a istoriei artelor. Malraux a arătat că Renașterea în pictură a fost debitoare, la origine, sculpturii gotice. Giotto pictează în *ronde-bosse*; Michelangelo a renunțat voluntar la resursele culorii în ulei, fresca fiind mai convenabilă unei picturi sculpturale. Și, fără îndoială, n-a fost vorba decât de o etapă repede depășită spre eliberarea picturii „pure”. Va spune cineva însă că Giotto este inferior lui Rembrandt? Și ce semnificație ar avea această ierarhie? Se poate oare nega că fresca în *ronde-bosse* n-ar fi fost un stadiu necesar și ca atare justificat din punct de vedere estetic? Ce să mai spunem atunci despre miniaturile bizantine mărite în piatră la dimensiunile unor timpane de catedrală? Și, ca să ne întoarcem la literatură, trebuie oare să i se reproșeze tragediei preclasice că a adaptat pentru scenă pastorală romanescă sau doamnei de La Fayette că e tributară dramaturgiei raciniene? Și ceea ce-i valabil pentru tehnică, este cu atât mai adevărat în privința temelor care circulă liber prin intermediul expresiilor celor mai variate. E vorba aici de un fenomen tipic în istoria literară până în secolul al XVIII-lea, când a început de-abia să apară noțiunea de plagiat. În evul mediu, marile subiecte creștine se regăseau în teatru, în pictură, în vitralii etc.

Ceea ce, fără îndoială induce în eroare când e vorba de cinematografie, este faptul că adaptarea, împrumutul, imitația — fenomene obișnuite în general într-un ciclu evolutiv artistic, apar de astă dată neobișnuite, nu se situează la originile acestei arte noi. Ba chiar dimpotrivă: autonomia mijloacelor de expresie, originalitatea subiectelor n-au fost niciodată atât de evidente ca în primii douăzeci și cinci sau treizeci de ani ai cinematografiei. Ar fi admisibil ca o artă născândă să caute să imite pe cele mai vechi, ca apoi să-și definească încetul cu încetul legile și temele ei proprii; este mai puțin de înțeles faptul că ea pune o experiență tot mai mare în slujba unor opere străine geniului ei,

ca și când capacitățile ei de invenție, de creație specifică, ar fi invers proporționale cu posibilitățile ei de expresie. De aici și până la a considera această evoluție paradoxală drept o decadență nu este decât un pas, pe care întreaga critică n-a ezitat să-l facă la începutul cinematografului vorbitor.

Dar aceasta înseamnă a nu lua în considerație datele esențiale ale istoriei filmului. A constata că cinematograful a apărut „după” roman sau teatru, nu înseamnă că el se plasează în urma lor și pe același plan. Fenomenul cinematografic nu s-a dezvoltat de fel în condițiile sociologice în care subzistă artele tradiționale. Este ca și cum s-ar spune că stilul „bal musette” sau „be bop” ar fi descendentul coregrafiei clasice. Primii cineaști au sustras efectiv ceea ce le era de folos din manifestările artistice al căror public aveau să-l cucerească, adică din ale circului, ale teatrului de bâlci și ale music-hall-ului; acestea vor furniza îndeosebi filmului burlesc tehnica și interpretii. Se cunoaște celebra expresie atribuită lui Zecca, când a descoperit pe un oarecare Shakespeare: „Pe lângă câte lucruri frumoase a trecut acest animal”! Zecca și confrății săi nu riscau să fie influențați de o literatură pe care nu o citeau mai mult decât publicul cărui i se adresau. În schimb erau influențați de literatura populară a epocii, căreia i se datorează, prin sublimul *Fantomas*¹, una din capodoperele ecranului. Filmul a creat din nou condițiile unei arte populare autentice și mari, nedisconsiderând formele umile și disprețuite ale teatrului de bâlci sau ale romanului foileton. A existat, într-adevăr, o tentativă de adopțiune a acestui copil cu talente înnăscute de către domnii de la Academie și de la Comédie Française; dar eșecul „Filmului de Artă” zădărnicește aceste încercări împotriva naturii. Nenorocirile lui Oedip sau ale prințului Danemarcei se prezentau pentru cinematograful începător ca „strămoșii noștri Galii” pentru negrișorii dintr-o școală primară africană. Dacă găsim astăzi în aceste filme interes și farmec, el este același pe care-l conțin interpretările păgânizate și naive ale liturghiei catolice la un trib sălbatic ce i-a mâncat pe misionari.

Dacă împrumuturile evidente (jefuirea nerușinată a tehnicii și a personalului music-hall-ului anglo-saxon la Hollywood) din ceea ce a rămas, în Franța, din teatrul popular de bâlciuri și bulevarde, n-a provocat contestații estetice, cauza este înainte

¹ Regia: Louis Feuillade (1913) N. R.

de toate faptul că nu exista încă o critică cinematografică. Apoi, și pentru că adaptarea acestor forme de artă, zise inferioare, nu scandaliza pe nimeni. Nimeni nu sărea în apărarea lor, în afară de cei interesați care aveau mai mult cunoștințe în ce privește meseria lor decât prejudecăți filmologice.

Când cinematograful a luat-o efectiv pe urmele teatrului, a făcut-o reluând legătura, peste unul sau două secole de evoluție, cu niște categorii dramatice aproape abandonate. Aceiași istorici docti care cunosc totul despre farsa din secolul al XVI-lea, au luat cunoștință oare de vitalitatea ei între anii 1910-1914, în studiourile Pathé și Gaumont, sub egida lui Mack Sennett ?

Fără îndoială, n-ar fi prea dificil să se construiască aceeași demonstrație în ceea ce privește romanul. Filmul în episoade, care adaptează tehnica populară a foiletonului, reia de fapt vechile structuri ale basmului. M-am convins personal revăzând *Vampirii* lui Feuillade la una din acele vizionări al căror secret îl deține Henri Langlois, simpaticul director al Cinematecii franceze. În seara aceea numai unul din cele două aparate de proiecție funcționa. În plus, copia prezentată nu avea subtitluri și cred că însuși Feuillade nu și-ar fi regăsit asasinii. S-au făcut pariuri cine e bun și cine e rău în film. Cel considerat drept bandit, se dovedea în bobina următoare a fi victimă. În sfârșit, lumina care se aprinde în sală la fiecare zece minute pentru a se reîncărca aparatul, multiplica episoadele. Astfel prezentată, se descifra perfect în capodopera lui Feuillade, principiul estetic al farmecului său. Fiecare întrerupere provoca un „ah“! de decepție, iar reluarea — o speranță. Această poveste, din care publicul nu pricepea nimic, se impunea atenției și năzuințelor sale doar prin pura exigență a narațiunii. Nu era în nici un caz o acțiune preexistentă, fragmentată în mod arbitrar prin pauze, ci o creație întreruptă în mod nepotrivit, o sursă inepuizabilă al cărei șuvoi ar fi fost oprit de o mână misterioasă.

De unde indispoziția insuportabilă provocată de „urmarea în numărul viitor“ și așteptarea anxioasă, nu atât a evenimentelor ce aveau să se petreacă, cât a desfășurării povestirii, a continuării unei creații întrerupte. Nici Feuillade însuși nu a procedat altfel pe când își realiza filmele. Necunoscând nici el de fiecare dată urmarea, filma episodul următor conform inspirației din dimineața respectivă. Autorul și spectatorii erau în aceeași situație: cea a regelui și a Șeherezadei; obscuritatea reînnoită a sălii

de cinematograf era chiar cea din „O mie și una de nopți“. „Va urma“-ul veritabilului roman foileton ca și al vechiului film în episoade nu este deci o servitute exterioară povestirii. Dacă Șeherezada ar fi povestit totul dintr-o dată, regele, la fel de crunt ca și publicul, ar fi pus să o execute în zori. Dar și unul și celălalt simt nevoia să încerce puterea farmecului prin întreruperea lui, să savureze delicioasa așteptare a povestirii care se substituie vieții cotidiene, care nu mai este decât o soluție de continuare a viselor.

Se vede deci că pretinsa puritate originală a primitivilor cinematografului nu rezistă de loc dacă-i acordăm atenție. Cinematograful vorbitor nu marchează pragul unui paradis pierdut — dincolo de care muza celei de-a șaptea arte, descoperindu-și goliciunea, ar fi început să se îmbrace cu zdrențe furate. Cinematograful n-a scăpat legii comune: el i s-a supus în felul său, în singurul fel posibil în conjunctura sa tehnică și sociologică.

Dar înțelegem bine că nu este suficient să dovedim că cea mai mare parte a filmelor primitive nu erau decât împrumuturi și plagiate, pentru a justifica astfel formele actuale ale adaptării. Avocatul „cinematografului pur“ ar mai putea susține că legătura între arte este cu atât mai ușoară cu cât ea se face la nivelul formelor primitive. Se prea poate ca farsa să datoreze cinematografului o nouă tinerețe, dar eficacitatea ei este mai ales vizuală și, de altfel, prin ea și apoi prin music-hall s-a perpetuat străvechea tradiție a mimului. Cu cât înaintăm în istoria și ierarhia genurilor, cu atât diferențierile se accentuează, ca în evoluția animală — la extremitățile încrengăturilor ce pornesc dintr-o sursă comună. La origine polivalența și-a dezvoltat virtualitățile, acestea fiind legate pe mai departe de forme prea subtile și prea complexe pentru ca să poată fi atacate fără a compromite însăși opera. Giotto a putut picta în ronde-bosse sub influența directă a sculpturii arhitecturale, însă Rafael și Vinci s-au opus apoi lui Michelangelo, pentru a face din pictură o artă radical autonomă.

Nu este sigur că această obiecție rezistă în totalitate unei discuții detaliate și că formele evolute n-ar continua să acționeze unele asupra altora, este însă adevărat că istoria artelor se dezvoltă în sensul autonomiei și al specificității. Conceptul de artă pură (poezie pură, pictură pură etc.) nu este un concept golit de sens; el se referă la o realitate estetică la fel de greu de definit

cât și de contestat. În orice caz, dacă un amestec al artelor rămâne posibil, ca și amestecul genurilor, nu înseamnă că orice mixtură este fericită. Există încrucișări fecunde ce cumulează calitățile celor care l-au procreat, există și hibrizi seducători, dar sterili, după cum există, în sfârșit, împerecheri monstruoase care nu generează decât himere. Să renunțăm deci să invocăm datele originii cinematografului și să reluăm problema așa cum pare să se pună ea astăzi.

Dacă critica regretă destul de des împrumuturile pe care cinematograful le face din literatură, existența influenței inverse este considerată, în general, la fel de legitimă și evidentă. Afirmația că romanul contemporan, și îndeosebi romanul american, a suferit influența cinematografului, este un lucru aproape obișnuit. Firește, lăsând la o parte cărțile în care împrumutul direct este în mod voit vizibil și, tocmai prin aceasta, mai puțin semnificativ, ca „Loin de Rueil“ de Raymond Queneau. Problema este de a ști dacă arta lui Dos Passos, Galdwell, Hemingway sau Malraux provine din tehnica cinematografică. De fapt, suntem de cu totul altă părere. Fără îndoială, și nici nu s-ar putea să fie altfel, noile modalități de percepție impuse de ecran, modalități de a vedea ca prim planul, sau structuri narative precum montajul i-au ajutat pe romancieri să-și reînnoiască accesoriile tehnice. Dar în aceeași măsură în care referințele cinematografice sunt mărturisite, ca la Dos Passos, ele sunt în același timp recuzabile: ele se adaugă pur și simplu la arsenalul de procedee cu care scriitorul construiește universul său particular. Chiar dacă se admite că cinematograful a deviat romanul prin influența gravitației sale estetice, acțiunea noii arte n-a depășit-o fără îndoială pe cea exersată — de exemplu, în secolul trecut — de teatru asupra literaturii. Există probabil o lege constantă a influenței artei vecine dominante. Desigur, la un Graham Greene s-ar crede că se pot stabili asemănări irecuzabile. Dar dacă privești mai îndeaproape, bagi de seamă că pretinsa tehnică cinematografică a lui Greene (să nu uităm că el a fost mai mulți ani critic de film) este în realitate una pe care cinematograful nu o folosește. Astfel că te întrebi mereu, când „vizualizezi“ stilul romancierului, de ce oare cineăștii se lipsesc prosteste de o tehnică care le-ar conveni atât de bine. Originalitatea unui film ca

*Espoir*¹ (*Speranța*) de Malraux constă în faptul că ne revelează ce ar fi cinematograful dacă s-ar inspira din romane... „influențate“ de cinematograful. Ce concluzie să tragem de aci, dacă nu că ar trebui mai degrabă să inversăm propoziția obișnuită și să ne întrebăm ce influență exercită literatura modernă asupra cineaștilor.

Într-adevăr, ce se înțelege prin „cinematograf“ în problema critică care ne interesează ? Dacă este un mod de expresie prin reprezentare realistă, prin simpla înregistrare de imagini, o pură viziune exterioară ce se opune resurselor introspecției sau ale analizei romanești clasice, atunci trebuie remarcat că romancierii anglo-saxoni au găsit deja în „behaviourism“ justificările psihologice ale unei astfel de tehnici. Dar criticul literar are prejudecăți imprudente referitoare la cinematografie, pornind de la o definiție superficială a realității așa cum o concepe el. Prin simplul fapt că materia sa primă este fotografia, nu înseamnă că cea de-a șaptea artă ar fi în mod esențial consacrată dialecticii aparențelor și psihologiei comportamentului. Dacă este adevărat că ea nu poate sesiza obiectul său decât din exterior, există mii de feluri de a acționa asupra aparenței sale, pentru a elimina orice echivoc și a face din ea semnul unic al unei singure realități interioare. Imaginile ecranului sunt, implicit, în imensa lor majoritate, conforme într-adevăr psihologiei teatrului sau a romanului de analiză clasic. Ele presupun, cu bun simț, o relație de cauzalitate, necesară și fără ambiguități, între sentimente și manifestările lor; ele postulează că totul este în conștiință și că aceasta poate fi cunoscută.

Dacă prin „cinematograf“ se înlesnește o înțelegere mai subtilă a tehnicilor narative înrudite cu montajul și cu schimbarea de plan, aceleași observații rămân valabile. Un roman de Dos Passos sau de Malraux nu se opune mai puțin filmelor cu care suntem obișnuiți, decât lui Fromentin sau Paul Bourget. În realitate, epoca romanului american nu este atât cea a cinematografului cât a unei anumite viziuni asupra lumii, viziune informată fără îndoială prin raporturile omului cu civilizația tehnică, dar a cărei influență a suferit-o mai puțin cinematograful, fruct al acestei civilizații, cât romanul, în ciuda alibiurilor pe care cineastul le-a putut furniza romancierului.

¹ Regia: André Malraux (1939) N. R.

De altfel, recurgând la roman, cinematograful nu s-a inspirat cel mai des, cum ar părea logic, din opere în care unii presupun în prealabil, influența sa, ci — la Hollywood din literatura de tip victorian iar în Franța din Henry Bordeaux și Pierre Benoit. Mai mult, când un cineast american atacă în mod excepțional o operă de Hemingway, ca de pildă „Cui îi bate ceasul”¹, o tratează într-un stil tradiționalist ce ar conveni la fel de bine oricărui roman de aventuri.

Totul se petrece, deci, ca și când cinematograful ar fi într-o întârziere de cincizeci de ani față de roman. Dacă susținem că există o influență a primului asupra celui de-al doilea, atunci trebuie presupusă referirea la o imagine virtuală care nu există decât dincolo de lupa criticului și legată de punctul său de vedere. Aceasta ar fi influența unui cinematograf ce nu există, a cinematografului ideal pe care l-ar face romancierul... dacă ar fi cineast; a unei arte imaginare și pe care o așteptăm încă.

Și, dragă Doamne, această ipoteză nu este atât de absurdă. S-o reținem cel puțin ca pe acele valori imaginare care se elimină apoi din ecuația la a cărei rezolvare au ajutat. Dacă influența cinematografului asupra romanului modern a putut înșela niște spirite critice remarcabile, este tocmai pentru că romancierul folosește astăzi tehnici narative, pentru că adoptă o punere în valoare a faptelor; aceste forme de exprimare (fie că le-a împrumutat direct, fie că este vorba de un fel de convergență estetică care polarizează simultan mai multe forme de expresie contemporane) au afinități certe cu mijloacele de expresie ale cinematografului. Dar în acest proces de influențe sau de corespondențe, romanul a mers mai departe în logica stilului. El este cel care s-a folosit în modul cel mai subtil de tehnica montajului, de exemplu, și de răsturnarea cronologiei; el, mai ales, a știut să ridice până la o autentică semnificație metafizică efectul unui obiectivism inuman, ca și mineral. Ce aparat de filmat a fost vreodată atât de exterior față de obiectul său, cât este conștiința eroului din *Străinul* de Albert Camus? într-adevăr nu știm dacă *Manhattan transfer* sau *Condiția umană* ar fi fost foarte diferite dacă cinematograful n-ar fi existat, dar în schimb suntem siguri că *Thomas Garner*² și *Cetățeanul Kane* n-ar fi fost niciodată concepute fără James Joyce și Dos Passos. Ve-

¹ Regia: Sam Wood (1943) N. R.

² Regia: William K. Howard (1932) N. R.

dem cum vârfurile avangărzii cinematografice fac tot mai multe filme care au îndrăzneala să se inspire dintr-un stil românesc putând fi calificat drept ultracinematografic. În această perspectivă mărturisirea împrumutului nu are decât o importanță secundară. Majoritatea filmelor la care ne gândim acum nu sunt adaptări de romane, dar unele episoade din *Païsà* datorează mai mult lui Hemingway (episodul mlaștinii) sau lui Saroyan (episodul Neapole) decât datorează *Cui îi bate ceasul* de Sam Wood originalului său. În schimb, filmul lui Malraux este echivalentul riguros al câtorva episoade din *Speranța* și cele mai bune dintre filmele engleze recente sunt adaptări după Graham Greene. Cea mai satisfăcătoare, după părerea noastră, este acea peliculă realizată modest după *Stânca din Brighton*¹, care a trecut neobservată aproape, în timp ce John Ford s-a rătăcit în somptuoasa trădare din *Putere și glorie*². Să ne orientăm în primul rând spre a vedea ce datorează cele mai bune filme contemporane romancierilor moderni și ar fi mai ușor s-o și demonstrăm mai ales datorită *Hoșilor de biciclete*. Atunci, departe de a ne mai scandaliza pe tema adaptărilor, vom vedea în ele dacă nu — din păcate — o cheazășie certă, cel puțin un factor posibil al progresului cinematografic. Așa cum prin interiorizare romancierul izbutește să-l transforme!

Se va spune poate: mai treacă-meargă în ce privește romanele moderne, chiar dacă cinematograful nu face decât să regăsească aici însutit bunurile pe care le-a împrumutat acestora; dar cât valorează raționamentul când cineastul pretinde să se inspire din Gide sau din Stendhal? Și de ce nu din Proust sau din M-me de La Fayette?

Într-adevăr, și de ce nu? Jacques Bourgeois a analizat strălucit într-un articol din „Revue de Cinéma“ afinitățile dintre în *căutarea timpului pierdut* și mijloacele de expresie cinematografice. În realitate, adevăratele obstacole ce stau în calea unor astfel de adaptări nu sunt de ordin estetic; ele nu țin de cinematograful ca artă, ci ca fapt sociologic și ca industrie. Drama adaptării este cea a vulgarizării. S-a putut citi într-un anunț publicitar din provincie această definiție a filmului *La Chartreuse de*

¹ Este vorba de filmul *Brighton Rock*, realizat de J. Boulting (1948) N. R.

² Titlul original al filmului: *The Fugitive* (1947) N. R.

*Parme*¹ (*Mănăstirea din Parma*): „După celebrul roman de capă și spadă“. Adevărul iese uneori la iveală din gura negustorilor de peliculă care nu l-au citit de loc pe Stendhal. Să condamnăm pentru asta filmul lui Christian Jaque? Da, în măsura în care el a trădat esența operei și în măsura în care credem că această trădare era fatală. Nu, dacă apreciem mai întâi că această adaptare este de o calitate superioară față de nivelul mediu al filmelor și apoi că ea constituie, la urma urmelor, o seducătoare introducere la opera lui Stendhal, căreia i-a atras cu certitudine noi cititori. Este absurd să ne indignăm de degradările suferite pe ecran de capodoperele literare, cel puțin în numele literaturii. Căci, oricât de aproximative ar fi adaptările, ele nu pot păgubi originalul în ochii minorității care îl cunoaște și-l apreciază; cât despre ignoranți, din două una: fie că se mulțumesc cu filmul, care desigur că face cât oricare altul, fie că vor simți dorința de a cunoaște modelul, iar literatura nu poate fi decât în câștig. Acest raționament este confirmat de toate statisticile editurilor, ce subliniază creșterea vertiginoasă a vânzării operelor literare după adaptarea lor cinematografică. Într-adevăr, cultura în general, și literatura în particular, n-au nimic de pierdut în această aventură!

Rămâne cinematograful! Și cred realmente că există rațiuni să fim mârniți de felul în care este folosit prea adeseori capitalul literar; dar nu atât din respect pentru literatură, cât din motivul că cineastul ar avea totul de câștigat prin fidelitate. Mult mai evoluat, adresându-se unui public relativ cult și exigent, romanul propune cinematografului personaje mai complexe și, în raportul între fond și formă, o rigoare și o subtilitate cu care ecranul este neobișnuit. Este evident că în cazul când materialul elaborat pe care îl prelucrează scenariștii și regizorii este *a priori* de o calitate intelectuală superioară față de media cinematografică, două moduri de folosire sunt posibile: fie că această diferență de nivel și prestigiul artistic al operei originale servesc pur și simplu drept cauciune filmului, drept rezervor de idei și etichetă de calitate — acesta-i cazul lui; *Carmen*², al *Mănăstirii din Parma* sau al *Idiotului*³ — fie că cineăștii se străduiesc în

¹ Regia: Christian Jaque (1947) N. R.

² Începând din 1911 s-au făcut numeroase ecranizări ale operei (N. R.).

³ Regia: Georges Lampin (1946) N. R.

mod onest la o echivalență integrală, ei încearcă — cel puțin — să nu se mai inspire din carte, să n-o adapteze numai, ci s-o traducă pe ecran și acesta este cazul filmelor *Simfonia pastorală*, *Diavolul în corp*, *Prima deziluzie*¹; sau *Jurnalul unui preot de țară*. Să nu aruncăm cu pietre în realizatorii care „adaptează” simplificând. Trădarea lor, am spus-o, este relativă și literatura nu pierde nimic. E evident însă că speranța cinematografului o constituie cei din a doua categorie. Când se deschid vanele ecluzei, nivelul mediu al apei care se stabilește este de-abia mai ridicat decât cel din canal. Când se filmează *Madame Bovary* la Hollywood, oricât de mare ar fi diferența de nivel estetic între un film american mediu și opera lui Flaubert, rezultatul este un film american standard care, la urma urmelor, se numește pe nedrept *Madame Bovary*. Și nici nu poate fi altfel dacă confruntăm opera literară cu enorma și puternica masă a industriei cinematografice: cinematograful nivelează totul. Când însă, dimpotrivă, grație unui concurs fericit de împrejurări, cineastul își poate propune să trateze cartea altfel decât un scenariu de serie, este oarecum ca și când întregul cinematograf s-ar înălța spre literatură. Acesta-i cazul la *Madame Bovary* de Jean Renoir sau la *Une partie de campagne* (*O excursie la țară*). Este adevărat că aceste două exemple nu sunt prea fericite, nu din cauza calității filmelor, ci tocmai pentru că Renoir este fidel mai mult spiritului operei decât literei tipărite. Ceea ce ne frapează este faptul că opera pare în mod paradoxal compatibilă cu o independență suverană. Renoir are însă de partea sa justificarea unui geniu, desigur la fel de mare cu cel al lui Flaubert și Maupassant. Fenomenul la care asistăm în cazul de față este comparabil cu cel al traducerii lui Edgar Poe de către Baudelaire.

Desigur, ar fi preferabil ca toți regizorii să aibă geniu; e limpede că nici n-ar mai exista în acest caz problema adaptărilor. sunt cazuri prea fericite și rare acelea când criticul poate conta pe un talent sigur. Dar ele nu sunt suficiente pentru teza noastră. Nu ne este interzis să visăm cum ar fi fost *Diavolul în corp* realizat de Jean Vigo, dar să ne felicităm în același timp pentru adaptarea lui Claude Autant Lara. Fidelitatea față de opera lui Radiguet nu i-a obligat pe scenariști să ne propună personaje interesante, relativ complexe, dar i-a și incitat să spargă câteva convenții morale ale spectacolului cinematografic, să-și asume

¹ Regia: Carol Reed (1948) N. R.

riscuri (calculate, e drept, dar cine i-ar condamna?) față de prejudecățile publicului. Ea a lărgit orizontul intelectual și moral al spectatorului și a pregătit calea pentru alte filme de calitate. Totuși asta nu-i totul și ar fi greșit să prezentăm fidelitatea ca o servitute neapărat negativă față de legi estetice străine. Fără îndoială, romanul are mijloacele sale proprii, materialul pe care-l vehiculează este limba, nu imaginea, acțiunea secretă pe care o exercită asupra cititorului izolat nu este aceeași ca cea a filmului asupra mulțimilor din sălile întunecoase. Dar tocmai deosebirile de structură estetică fac și mai delicată căutarea echivalențelor, pretinzând cu atât mai multă invenție și imaginație din partea cineastului care tinde realmente spre asemănare. Se poate stabili deci că în domeniul limbajului și al stilului, creația cinematografică este direct proporțională cu fidelitatea. Datorită acelorași motive pentru care traducerea literală nu valorează nimic, iar traducerea prea liberă ni se pare condamnată, adaptarea trebuie să redea esența atât a literei cât și a spiritului pentru ca să fie bună. Se știe însă în ce măsură e necesar să posezi limba și spiritul ei specific pentru ca să poți realiza o traducere bună. Efectul de stil realizat de faimosul perfect simplu al lui André Gide poate fi socotit, de pildă, drept un efect specific literar, considerându-se totodată că e vorba de o subtilitate pe care cinematograful nu e în stare să o traducă. Or, nu este atât de sigur că Delannoy nu a găsit echivalentul în mizanscena *Sinfoniei pastorale*; zăpada, mereu prezentă, este plină de un symbolism subtil și polivalent care modifică insidios acțiunea, o afectează oarecum cu un coeficient de ordin moral permanent, a cărui valoare este poate nu prea diferită de atmosfera pe care căuta s-o stabilească scriitorul prin folosirea potrivită a timpurilor. Or, ideea de a înveșmânta cu zăpadă această aventură spirituală, de a ignora sistematic aspectul de vară al peisajului, este o descoperire cinematografică la care regizorul a ajuns datorită unei înțelegeri fericite a textului. Exemplul lui Bresson în *Jurnalul unui preot de țară* este și mai grăitor; adaptarea lui atinge o fidelitate vertiginoasă printr-un aspect neconținut creator. Albert Béguin a remarcat just că violența caracteristică a lui Bernanos nu ar avea de loc aceeași valoare în literatură și în film. Ecranul o folosește cu atât de multă banalitate, încât se demonetizează oarecum, fiind totodată provocatoare și convențională. Adevărata fidelitate față de tonul romancierului ar fi necesitat deci un fel de inversare a violenței textului. Veritabi-

lele echivalențe ale hiperbolei bernanosiene ar fi fost elipsa și litota specifice decupajului lui Robert Bresson.

Cu cât calitățile literare ale operei sunt mai importante și mai hotărâtoare, cu atât adaptarea răstoarnă echilibrul și solicită talentul creator pentru a reconstrui conform unui echilibru nou, nu identic, dar în același timp echivalent celui vechi. A considera adaptarea romanelor drept un procedeu leneș, de la care adevăratul cinematograf, „cinematograful pur“, n-ar avea ce câștiga, este deci un contrasens critic dezmințit prin toate adaptările valoroase. Tocmai cei care se preocupă cel mai puțin de fidelitate, în numele pretinselor exigențe ale ecranului, trădează concomitent și literatura și cinematograful.

Demonstrația cea mai convingătoare a acestui paradox a fost furnizată de câțiva ani încoace de întreaga serie de adaptări după piese de teatru, ele dovedind, în ciuda varietății originilor și a stilurilor, relativitatea vechii prejudecăți critice împotriva „teatrului filmat“. Fără a analiza deocamdată rațiunile estetice ale acestei evoluții, ar fi suficient poate să constatăm că ea este net tributară unui progres hotărâtor în limbajul ecranului.

Fidelitatea eficace a unui Cocteau sau a unui Wyler nu este desigur semnul unui regres ci, dimpotrivă, cel al unei dezvoltări a inteligenței cinematografice. Fie că e vorba, ca la autorul lui *Parents terribles*¹ (*Părinți teribili*), de o mobilitate uimitor de perspicace a aparatului, sau ca la Wyler de ascetismul decupajului, de simplificarea extremă a fotografiei, de utilizarea planului fix și a profunzimii câmpului, reușita provine întotdeauna dintr-o măiestrie excepțională; mai mult, chiar dintr-o inventivitate a expresiei care echivalează cu contrariul înregistrării pasive a reprezentației teatrale. Pentru a respecta teatrul nu ajunge să-l fotografiezi. „A face teatru“ în mod corespunzător este mai dificil decât de „a face cinema“, lucru pentru care se osteniseră majoritatea adaptatorilor. Există de o sută de ori mai mult cinematograf, și de cea mai bună calitate, într-un plan fix din *Vulpes* sau *Macbeth*², decât în toate travelingurile în exterior, în toate decorurile naturale, în tot exotismul geografic pe care s-a străduit până atunci în zadar să le prezinte ecranul pentru ca să ne facă să uităm scena. Însușirea repertoriului teatral

¹ Regia: Jean Cocteau (1945) N. R.

² Regia: Orson Welles (1947) N.R.

de către cinematograf, departe de a fi un semn de decadență, este dimpotrivă o dovadă de maturitate. În sfârșit, a adapta, nu mai înseamnă a trăda, ci a respecta. Să facem o comparație de circumstanțe de ordin material: trebuia, pentru a atinge această înaltă fidelitate estetică, ca expresia cinematografică să facă progrese comparabile cu cele ale opticii. Drumul străbătut de la Filmul de Artă la *Hamlet*¹ este la fel de lung ca cel de la condensatorul primitiv al lanternei magice la jocul complex de lentile al unui obiectiv modern; complexitatea impunătoare a acestui obiectiv n-are cu toate acestea alt scop decât să compenseze deformările, aberațiile, difracțiile, reflexele de care este răspunzătoare sticla, adică de a face camera obscură cât mai *obiectivă* posibil. Trecerea pe ecran a unei opere teatrale pretinde pe plan estetic o știință a fidelității comparabilă cu cea a operatorului în reproducerea fotografică. Ea este termenul unui progres și începutul unei renașteri. Dacă cinematograful este astăzi capabil de a ataca în mod eficace domeniul romanului și al teatrului, aceasta se datorează în primul rând faptului că este destul de sigur de sine și stăpân pe mijloacele sale pentru a se estompa în fața obiectului său. El poate, în sfârșit, să aibă pretenții de fidelitate — nu o fidelitate iluzorie provenită din mania de a calchia — ci din înțelegerea intimă a propriilor sale structuri estetice, condiție prealabilă și necesară pentru respectarea operelor pe care le redă. Nu numai că proliferarea adaptărilor de opere literare foarte îndepărtate de cinematograf nu trebuie să neliniștească pe criticul grijuliu de puritatea celei de a șaptea arte, dar ele sunt, dimpotrivă, mărturia progresului ei.

„Dar, în fine, ar mai putea obiecta cei ce tânjesc după Cinematograful cu C mare, independent, specific, autonom, pur de orice compromis, de ce să pui atâta artă în slujba unei cauze care nu are nevoie de asta, de ce să plagiezi romane când poți citi cartea sau să vezi *Fedra* dacă te duci la Comédie-Française? Oricât de satisfăcătoare ar fi adaptările, nu puteți susține că ele valorează mai mult decât originalul, sau că egalează mai ales un film de același nivel artistic dar pe o temă specific cinematografică? Citați *Diavolul în corp*, *Prima deziluzie*, *Părinții teribili*, *Hamlet* fie... Eu vă opun *Goana după aur*², *Crucișătorul*

¹ Regia: Laurence Olivier (1948) N.R.

² Regia: Charles Chaplin (1925) N. R.

*Potiomkin*¹, *Crinul zdrobit*², *Scarface*³, *Diligența*⁴, sau chiar *Cetățeanul Kane*, tot atâtea capodopere care n-ar exista fără cinematograful și care sunt un aport de neînlocuit la patrimoniul artei. Chiar dacă cele mai bune adaptări nu mai sunt trădări naive sau prostituții nedemne, tot se risipește mult talent. Progres, spuneți dumneavoastră, dar aceasta până la urmă va steriliza cinematograful, reducându-l la o anexă a literaturii. Dați înapoi teatrului și romanului ce-i al lor și cinematografului ceea ce va fi veșnic numai al său.“

Această ultimă obiecție ar fi valabilă din punct de vedere teoretic dacă ea n-ar neglija relativitatea istorică de care trebuie să ținem cont la o artă în plină evoluție. Este cert, de altfel, că la calitate egală un scenariu original este preferabil unei adaptări. Nimănui nu-i trece prin cap să o conteste. Dacă Charlie Chaplin este un „Molière al cinematografului“, nu vom sacrifica *Monsieur Verdoux*⁵ unei adaptări a *Mizantropului*. Să năzuim deci să avem cât mai des posibil asemenea filme ca *Noaptea amintirilor*, *Regula jocului* sau *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre*. Dar acestea sunt urări platonice și puncte de vedere care nu pot schimba evoluția cinematografului. Dacă el recurge din ce în ce mai mult la literatură (de altfel și la pictură sau la ziaristică), acesta este un fapt pe care nu-l putem decât înregistra și să încercăm a-l înțelege, deoarece există toate șansele să nu-l putem împiedica. Într-o asemenea conjunctură, dacă din fapt nu decurge de loc implicit și dreptul de a-l exercita, criticul trebuie cel puțin să nu adopte prejudecăți nefavorabile. Încă o dată, să nu ne lăsăm înșelați în cazul de față de analogia cu celelalte arte, îndeosebi cu cele a căror evoluție spre o folosință individualistă le-a făcut aproape independente de consumator. Lautréamont și Van Gogh au putut crea fiind neînțeleși sau ignorați de epoca lor. Cinematograful nu poate exista fără un minim (și acest minim este imens) de audiență imediată. Chiar când cineastul înfruntă gustul publicului, îndrăzneala sa nu este valabilă decât în măsura în care este posibil să se admită că spectatorul se înșeală în privința a ceea ce ar trebui să-i placă și

¹ Regia: S. M. Eisenstein (1925) N.R.

² Regia: D. W. Griffith (1919) N. R.

³ Regia: Howard Hawks (1932) N. R.

⁴ Regia: John Ford (1939) N. R.

⁵ Regia: Charles Chaplin (1947) N. R.

îi va plăcea într-o zi. Singura comparație contemporană posibilă ar fi cu arhitectura, deoarece o casă nu are sens decât dacă este locuibilă. Și cinematograful este o artă funcțională. Conform unui alt sistem de referință, ar trebui spus că existența cinematografului îi precede esența. De la această existență ar trebui să pornească critica, chiar în exploatările ei cele mai aventuroase. Ca și în istorie, și aproape cu aceleași rezerve, constatarea unei schimbări depășește realitatea și impune o judecată de valoare. Asta-i ceea ce n-au vrut să admită cei care au blestemat cinematograful vorbitor la începuturile sale, atunci când acesta avea deja asupra artei mute avantajul incomparabil de a o înlocui.

Chiar dacă acest pragmatism critic n-ar apărea suficient de fondat cititorului, se va admite cel puțin că el justifică lipsa de orgoliu și prudența metodică în fața oricărui semn de evoluție a cinematografului; acestea pot fi suficiente spre a introduce încercarea explicativă cu care am vrea să încheiem.

Capodoperele la care ne referim, de obicei, pentru a da exemple de cinematograf adevărat — cel care nu datorează nimic teatrului și literaturii deoarece a știut să descopere teme și un limbaj specific — aceste capodopere sunt probabil la fel de admirabile pe cât de inimitabile. Dacă cinematograful sovietic nu ne mai dă echivalente ale *Crucișătorului Potiomkin*, sau Hollywood-ul al filmelor *Aurora*, *Hallelujah*¹, *Scarface*, *New York-Miami*² sau chiar al *Diligenței*, cauza nu este că noua generație de regizori ar fi inferioară celei vechi. De altfel, în mare parte, este vorba de aceiași oameni. Nici nu putem presupune că factorii economici sau politici ai producției le sterilizează inspirația. Credem mai degrabă că geniul și talentul sunt fenomene relative, care nu se dezvoltă decât într-o anumită conjunctură istorică. Ar fi prea ușor să se explice eșecul pe tărâm dramatic al lui Voltaire, spunându-se că acesta n-ar fi avut spirit tragic; adevărul e că secolul nu-l avea. Să încerci să prelungești în această perioadă tragedia raciniană era o întreprindere necorespunzătoare, opusă naturii lucrurilor. Să te întrebi ce ar fi scris autorul *Fedrei* în 1740 n-are nici un sens, căci cel pe care-l numim Racine nu este un om care răspunde la această identitate, ci „poetulcare-a-scris-Fedra“. Racine fără *Fedra* este

¹ Regia: King Vidor (1929) N. R.

² Regia: Frank Capra (1934) N. R.

un anonim sau o himeră. De asemenea. În cinematografie, în zadar regretăm că nu mai avem astăzi un Mack Sennet pentru a continua marea tradiție comică. Geniul lui Mack Sennet este de a fi făcut filme burlești în epoca în care genul era adecvat. De altfel valoarea producției Mack Sennet a devenit relativă pe când mai era în viață, iar unii dintre elevii săi sunt încă vii — Harold Lloyd și Buster Keaton¹ de exemplu, ale căror rare apariții n-au fost de vreo cincisprezece ani decât exhibiții penibile în care n-a subzistat nimic din verva de odinioară. Singur Chaplin, și pentru că geniul său era într-adevăr excepțional, a știut să se mențină o treime de secol pe firmamentul cinematografiei. Dar cu prețul căror metamorfoze, a căror reînnoiri totale ale inspirației sale, ale stilului și chiar ale personajului său? Constatăm deci cu claritate acea stranie perisabilitate a duratei estetice ce caracterizează cinematograful. Un scriitor poate să se repete în fond și în formă timp de o jumătate de secol. Talentul unui cineast, dacă el nu știe să evolueze laolaltă cu arta sa, nu durează mai mult decât un deceniu sau două. De aceea, geniul, mai puțin suplu și mai puțin conștient decât talentul, duce uneori la falimente extraordinare, ca cele ale lui Stroheim, Abel Gance, Pudovkin.

Cauzele acestor dezacorduri profunde între artist și arta lui — care îmbătrânesc brutal un geniu și îl reduc la o sumă de manii și de megalomanii inutile — sunt desigur multiple și nu le vom analiza aici. Vrem însă să ne oprim asupra uneia care interesează mai direct dezbateră noastră.

Până în jurul anului 1938, cinematograful (în alb-negru) a fost într-un progres constant. Progres tehnic înainte de toate (eclerajul artificial, emulsia pancromatică, travelingul, sunetul și, în consecință, îmbogățirea mijloacelor de expresie — prim planul montajului, montajul paralel, montajul rapid, elipsa, cadrulajul etc.). Paralel cu această evoluție rapidă a limbajului și într-o strânsă interdependență, cineștii au descoperit teme originale cărora noua artă le dădea viață. „Acesta-i cinematograful!“ nu înseamnă nimic altceva decât fenomenul care a dominat primii treizeci de ani ai filmului ca artă: acest acord minunat între o tehnică nouă și un mesaj inedit. Acest fenomen a

¹ Buster Keaton a murit în 1966, iar apariția lui în *Film* de Alan Schneider, realizat în 1965, a fost o revelație. (N. R.).

luat forme multiple: vedeta, revalorizarea, renașterea epopeei, a comediei dell'arte etc. Fiind însă strâns tributar progresului tehnic, noutatea expresiei era aceea care deschidea calea trecerii la teme noi. Timp de treizeci de ani, istoria tehnicii cinematografice (înțeleasă în sens larg) se confundă practic cu cea a scenariilor. Marii realizatori sunt înainte de toate creatori de forme, sau dacă preferați, retoricieni. Aceasta nu înseamnă de loc că ar fi susținători ai artei pentru artă, ci numai că în dialectica formei și a fondului, prima era pe atunci determinantă, în același fel în care perspectiva sau culorile în ulei au răsturnat universul pictural.

O întoarcere cu zece sau cincisprezece ani în urmă ne-ar ajunge pentru a sesiza semnele evidente ale îmbătrânirii a ceea ce a fost pe atunci specific artei cinematografice. Am semnalat moartea rapidă a unor genuri totuși majore, ca burlescul, însă exemplul cel mai caracteristic este fără îndoială cel al vedetei. Unii actori se bucură într-un anumit moment de favoarea comercială a publicului, însă acest entuziasm nețărnut n-are totuși nimic comun cu fenomenul sociologic sacru ai cărui idoli auriți au fost Rudolf Valentino sau Greta Garbo.

Totul se întâmplă deci ca și când tematica cinematografului ar fi epuizat ceea ce putea aștepta de la tehnică. Nu mai ajunge să inventezi montajul rapid sau să schimbi stilul fotografic pentru a emoționa. Cinematograful a intrat pe nesimțite în era scenariului; este vorba de o răsturnare a raportului între fond și formă. Nu că aceasta ar deveni indiferentă, ba dimpotrivă — ea n-a fost fără îndoială niciodată mai riguros, mai necesar, mai subtil determinată de materie — dar toată această știință tinde la ștergere și la transparentă în fața unui subiect pe care îl apreciem astăzi pentru el însuși și față de care suntem din ce în ce mai exigenți. Ca acele râuri ce au săpat definitiv albia lor și care nu mai au decât puterea de a-și purta apele spre mare, fără a mai smulge un fir de nisip de pe maluri, cinematograful se apropie de profilul său de echilibru. S-au sfârșit timpurile când ajungea să „faci cinematograf” ca să fii demn de cea de-a șaptea artă. Așteptând ca relieful sau culoarea să restituie provizoriu primatul formei și să creeze un nou ciclu de eroziune estetică, cinematograful nu mai poate cuceri nimic la suprafață. Îi rămâne să-și irige malurile, să se insinueze printre artele între care și-a săpat atât de rapid cheile, să și le însușească în mod insidios, să se infiltreze în subsolul lor pentru a fora galerii invizi-

bile. Va veni poate timpul reapariției la suprafață, adică a unui cinematograf din nou independent de roman și de teatru. Dar asta poate pentru că romanele vor fi scrise direct într-un stil cinematografic. Așteptând ca dialectica istoriei artelor să-i restituie această autonomie ipotetică și de dorit, cinematograful asimilează capitalul formidabil de subiecte elaborate, strânse în jurul său în decursul veacurilor de artele riverane. El și le însușește pentru că are nevoie de ele și deoarece noi dorim să le regăsim prin intermediul său.

Făcând aceasta, el nu li se substituie de loc. Dimpotrivă. Reușita teatrului filmat folosește teatrului, după cum o adaptare a romanului folosește literaturii: *Hamlet* pe ecran nu poate decât să lărgască cercul cititorilor lui Shakespeare, cititori din care, cel puțin o parte, va dori să-l vadă și pe scenă. *Jurnalul unui preot de țară*, așa cum l-a văzut Robert Bresson, a înzecit numărul cititorilor lui Bernanos. Într-adevăr, nu există concurență și substituie, ci adăugarea unei dimensiuni noi pe care artele au pierdut-o încetul cu încetul de la Renaștere încoace: cea a publicului.

Poate să se plângă cineva de asta?

TEATRU ȘI CINEMATOGRAF

I

Dacă în critică a devenit un fapt relativ comun să se sublinieze afinitățile dintre cinematograful și romanul, „teatrul filmat” mai trece încă drept erezie. Atât timp cât avea ca avocat și exemplu de prim ordin declarațiile și opera lui Marcel Pagnol, cele câteva reușite ale sale puteau fi considerate drept întâmplări rezultate din conjuncturi excepționale. Teatrul filmat a rămas legat de amintirea retrospectiv burlescă a „filmului de artă” sau de exploatarea derizorie a succeselor de bulevard în stilul „Berthomieu”¹. În timpul războiului, eșecul adaptării pentru ecran al unei piese excelente ca *Le voyageur sans bagages* (*Călătorul fără bagaje*)², al cărei subiect putea trece drept cinematografic, a furnizat argumente aparent hotărâtoare criticii „teatrului filmat”. A trebuit să vină seria reușitelor recente, de la *Vulpes* la *Macbeth* trecând peste *Henric al V-lea*³, *Hamlet* și *Părinți teribili*, pentru a demonstra că cinematograful este în măsură să adapteze valabil operele dramatice cele mai diverse.

De fapt, prejudecata împotriva „teatrului filmat” n-ar avea nevoie să invoce atâtea argumente istorice câte aduce când se bazează doar pe adaptările de opere teatrale recunoscute. Ar fi cazul să se considere în mod special istoria cinematografului, nu în funcție de titluri, ci de structurile dramatice ale scenariului și regiei.

Puțină istorie

În timp ce condamna fără drept de apel „teatrul filmat”, critica elogia forme cinematografice în care o analiză mai atentă ar fi trebuit totuși să descopere avataruri ale artei dramatice. Profitând de erezia „filmului de artă” și a sechelelor sale, se strecoară sub ștampila „cinematograf pur” un adevărat teatru cinematografic, începând cu comedia americană. Privită mai în

¹ André Berthomieu — regizor francez de filme comerciale, fără interes artistic deosebit (1903-1960) N.R.

² Regia: Jean Anouilh (1943) N.R.

³ Regia: Laurence Olivier (1944) N.R.

amănunt, aceasta nu este mai puțin „teatrală“ decât adaptarea oricărei piese bulevardiere sau de pe Broadway. Construită pe comicul verbal și de situație, adesea nici nu recurge la vreun artificiu propriu-zis cinematografic; majoritatea scenelor se desfășoară în interioare, iar decupajul folosește aproape exclusiv sistemul câmp-contracâmp pentru a pune în valoare dialogurile. Ar trebui să cercetăm deci substratul sociologic care a permis strălucita dezvoltare a comediei americane timp de un deceniu. Cred că faptul nu infirmă de loc un raport virtual între teatru și cinematograf. Teatrul a dispensat oarecum cinematograful de o existență reală prealabilă. Nu era nevoie de ea, deoarece scriitorii care scriu piese puteau să le vândă direct pentru ecran. Dar este un fenomen cu totul accidental din punct de vedere istoric, în raport cu o conjunctură economică și sociologică precisă și, pare-se, în curs de dispariție. De cincisprezece ani încoace, paralel cu declinul unui anumit tip de comedie americană, asistăm la înmulțirea adaptărilor de piese comice care au reputat succese pe Broadway. În domeniul dramei psihologice și de moravuri, un Wyler n-a ezitat de a relua pur și simplu piesa Liliane Hellman, *Vulpile*, și de a o transpune „în cinema“, într-un decor aproape teatral. De fapt, prejudecata împotriva teatrului filmat n-a existat niciodată în America. Însă condițiile producției hollywoodiene nu s-au prezentat, cel puțin până în 1940, egale cu cele din Europa. Mai degrabă se poate vorbi aici de un teatru „cinematografic“, limitat la genuri precise și care nu are de împrumutat de la scenă, mai ales în prima decadă a filmului vorbitor, decât puține lucruri. Criza de subiecte de care suferă astăzi Hollywoodul l-a împins să recurgă mai des la teatrul scris. În comedia americană însă, teatrul, invizibil, era virtual prezent¹.

¹ În cartea sa de amintiri despre cincizeci de ani în cinematografie, *Le Public n'a jamais tort* (Publicul are întotdeauna dreptate) — Edit. Corr  a, Adolphe Zukor, creatorul star-sistem-ului, arată cum în America, poate   i mai mult decât în Franța, cinematograful începător a folosit con  tiin  a lui care abia se forma pentru a încerca să jefuiască teatrul.

Celebritatea   i gloria în materie de spectacol era pe atunci pe scenă.   n  eleg  nd că viitorul comercial al cinematografului depinde de calitatea subiectelor   i de prestigiul interpre  ilor, Zukor a cumpărat toate drepturile de adaptări dramatice posibile   i a ademenit notoriet  tile teatrului de atunci. Prin tarifele sale relativ ridicate pentru

Este adevărat că în Europa și în special în Franța nu putem evoca reușite comparabile cu comedia americană. Făcând abstracție de cazul foarte aparte al lui Marcel Pagnol, care ar merita un studiu special, aportul teatrului de boulevard pe ecran a fost dezastruos. Teatrul filmat nu începe însă cu cinematograful vorbitor; să ne întoarcem un pic mai mult în trecut, și anume la epoca în care „filmul de artă” era deja apreciat ca un eșec. În epoca aceea a triumfat Méliés, care nu vedea în fond în cinematograf decât perfecționarea „fantasticului” teatral; pentru el trucajul este o formă de prestidigitatie. Majoritatea marilor comici francezi și americani provin din music-hall sau din teatrul boulevardier. Ajunge să-l privim pe Max Linder pentru a înțelege tot ce datorează el experienței sale din teatru. Ca majoritatea comicilor din această epocă, el joacă deliberat „spre public”, face cu ochiul sălii, o ia ca martor în fața încurcăturilor sale, nu ezită să i se adreseze direct. În ce-l privește pe Charlot, independent chiar de ceea ce datorează pantomimei engleze, este evident că arta sa constă în punerea la punct, grație cinematografului, a tehnicii comicului de music-hall. Cinematograful depășește în acest caz teatrul, continuându-l însă și debarasându-l de imperfecțiuni. Economia gagului teatral este subordonată distanței dintre scenă și sală și mai ales duratei râsetelor care împinge actorul să-i prelungească efectul până la stingerea acestora. Scena îl invită deci, îl constrânge chiar, la hiperbolă. Numai ecranul îi putea permite lui Charlot să ajungă la acea matematică perfectă a situației și a gestului, în care un maximum de claritate se exprimă în minimum de timp.

Când se revăd filme burlești foarte vechi, ca de exemplu seria *Boireau*¹ sau *Onésime*², nu numai jocul actorilor se înrudește cu teatrul primitiv, ci chiar și structura povestirii. Cinematogra-

acea perioadă, nu izbutea totuși întotdeauna să înfrângă reticențele unora de a se compromite în această industrie desconsiderată, de bâlci. Foarte repede însă, pornind de la aceste origini teatrale, s-a degajat fenomenul atât de deosebit al „star”-ului, publicul a triat celebritățile ecranului, și aleșii săi au câștigat repede o glorie fără pereche față de cea din teatru. Paralel, scenariile teatrale ale începuturilor au fost abandonate, cedând locul unor povestiri adaptate mitologiei în formare. Totuși imitarea teatrului slujise drept trambulină.

¹ Regia: André Deed (1905) N. R.

² Regia: Jean Durand (1909) N. R.

ful permite să se împingă până la ultimele sale consecințe o situație elementară, căreia scena îi impunea restricții de timp și spațiu, restricții ce o mențineau într-un stadiu de evoluție oarecum larvar. Ceea ce ne poate face să credem că cinematograful a inventat diferite situații dramatice total noi este faptul că a permis metamorfoza unor situații teatrale care fără el n-ar fi ajuns niciodată la stadiul adult. În Mexic există o specie de salamandă capabilă de a se reproduce în stadiul de larvă, pentru ca apoi să rămână la acest stadiu. Injectându-i-se un anumit hormon, salamandra a putut atinge forma adultă. La fel, se știe că evoluția animală prezenta lacune de neînțeles, până când biologii au descoperit legile pedomorfozei, învățând nu numai să integreze evoluției speciilor formele embrionare ale individului, dar să și considere anumiți indivizi, aparent adulți, drept ființe blocate în evoluția lor¹. În acest sens, înainte de apariția cinematografului, anumite genuri de teatru se bazează pe situații dramatice atrofiate congenital. Dacă teatrul este — cum pretinde Jean Hytier² — o metafizică a voinței, ce să zicem despre un burlesc ca *Onésime et le beau voyage*³, în care încăpățânarea de a persevera, în ciuda celor mai absurde dificultăți, în nu mai știu ce călătorie de nuntă al cărei scop dispare după primele catastrofe, se învecinează cu un fel de nebunie metafizică, cu un delir al voinței, cu o cancerizare a verbului „a face“ care se autogenerează contrar oricărei rațiuni. Putem oare să întrebuițăm aici terminologia psihologică și să vorbim despre voință? Majoritatea acestor filme burlești sunt mai curând expresia liniară și continuă a unui proiect fundamental al personajului. Ele țin de o fenomenologie a încăpățânării. Boireau, servitor, va face menajul până când casa se va prăbuși. Onésime, soț migrator, va continua călătoria sa de nuntă, pierzându-se la orizont cu inseparabilul său coș de răchită. Acțiunea nu mai are nevoie aici de intrigă, de incidente, de salturi, de quiproquo-uri și de lovituri de teatru; ea se desfășoară implacabil până la auto-distrugere; se îndreaptă ineluctabil către un fel de catharsis elementar al catastrofei, ca balonul umflat cu imprudență de copil, până i se sparge în nas, spre ușurarea noastră și poate și a sa.

¹ Cf. „Tinerețe“ de Aldous Huxley: omul nu este decât o maimuță născută înainte de termen.

² În „Les arts de littérature“.

³ Episod al serialului *Onésime*, regia Jean Durand (1909) — N. R.

De altfel, când ne referim la istoria personajelor, a situațiilor și a procedeeelor farsei clasice, este imposibil să nu vedem că cinematograful burlesc a fost renașterea neașteptată și minunată a acesteia. Gen în curs de stingere începând din secolul al XVII-lea, farsa „în carne și oase“ nu mai supraviețuiește aproape deloc, decât foarte specializată și transformată, în circ și în anumite forme de music-hall. Adică tocmai acolo unde producătorii de filme burlești, îndeosebi cei de la Hollywood, s-au dus să-și recruteze actorii. Însă logica genurilor și a mijloacelor cinematografice a adaptat imediat repertoriul și tehnica acestora; ea a promovat pe cei de genul Max Linder, Buster Keaton, Laurel și Hardy, Chaplin; între 1905 și 1920 farsa a cunoscut o strălucire unică în istoria ei. Zic farsa tradițională, cum s-a perpetuat ea de la Plaut și Terențiu încoace, incluzând chiar Commedia dell'arte cu temele și tehnicile ei. Un singur exemplu: tema clasică a putinei apare spontan într-un vechi Max Linder (1912 sau 1913) în care strălucitorul Don Juan, în timp ce seduce pe nevasta unui boiangiu, este obligat să se cufunde într-o puțină plină de vopsea pentru a scăpa de răzbunarea soțului încornorat. Este cert că în acest caz nu este vorba nici de influență și nici de reminiscențe, ci de reluarea spontană a unui gen cu tradițiile lui.

Textul, textul!

Se vede din aceste scurte evocări că relațiile teatrului cu cinematograful sunt mai vechi și mai intime decât se crede îndeobște, și mai ales că ele nu se limitează la ceea ce se desemnează de obicei și peiorativ sub numele de „teatru filmat“. Se vede, de asemenea, că influența inconștientă și nemărturisită a repertoriului și a tradițiilor teatrale a fost hotărâtoare pentru dezvoltarea unor genuri cinematografice considerate drept exemplare în privința purității și a „specificității“.

Problema nu se pune însă chiar la fel când e vorba de adaptarea unei piese, așa cum se înțelege de obicei acest lucru. Este bine, înainte de a merge mai departe, să distingem din faptul teatral ceea ce s-ar putea numi faptul „dramatic“.

Drama este sufletul teatrului. Dar se întâmplă ca ea să apară sub o altă formă. Un sonet, o fabulă de La Fontaine, un roman, un film își pot datora eficacitatea unor categorii denumite de Henri Gouhier „categorii dramatice“. Sub acest unghi, este zadarnic să se revendice autonomia teatrului, sau atunci ea trebuie

prezentată ca fiind negativă, în sensul că o piesă n-ar putea să nu fie „dramatică” deși e posibil ca un roman să nu fie. „Oameni și șoareci” este totodată o nuvelă și un model pur de tragedie. În schimb, ar fi greu să se adapteze pentru scenă „Du côté de chez Swann”. Nu se poate lăuda o piesă pentru faptul că este epică, în timp ce poate fi felicitat romancierul care știe să construiască o acțiune.

Dacă totuși se consideră că teatrul este arta specifică a dramei, trebuie să recunoaștem că influența sa este imensă și că cinematograful este ultima dintre arte care poate să se sustragă acesteia. În felul acesta însă jumătate din operele literare și trei sferturi din producțiile cinematografice ar fi sucursale ale teatrului. Dar nu așa se pune problema: ea nu începe în mod real să existe decât în funcție de opera teatrală încarnată, și nici măcar în actor, ci în text.

„*Fedra*” a fost scrisă pentru a fi jucată, însă ea figurează ca operă și ca tragedie în problema de bacalaureat a candidatului care-i tocește pe clasici. „Teatrul în fotoliu”, sprijinit doar de imaginație, este un teatru incomplet, însă este totuși teatru. Dimpotrivă, *Cyrano de Bergerac*¹ sau *Le voyageur sans bagages* (Călătorul fără bagaje), așa cum au fost ele filmate, nu mai sunt teatru, deși textul (și spectacolul!) tot teatru au rămas.

Dacă ni s-ar îngădui să nu reținem din „*Fedra*” decât o acțiune și s-o rescriem în funcție de „exigențele epice” sau ale dialogului-cinematografic, am reveni la ipoteza precedentă, a teatrului redus la dramatic. Dar dacă nu există nici un impediment de ordin metafizic în fața acestei operații, este clar că există mai multe de ordin practic și istoric. Cel mai simplu fiind frica salutară de ridicol, iar cel mai imperios — concepția modernă a operei de artă care impune respectul față de text și de proprietatea artistică, fie ea chiar morală și postumă. Cu alte cuvinte, doar Racine ar avea dreptul să scrie o adaptare a „*Fedrei*”. Dar în afară de faptul că nu e sigur măcar că în aceste condiții adaptarea ar fi izbutită, (Jean Anouilh în persoană a ecranizat „Călătorul fără bagaje”), Racine din păcate este mort.

Se va spune poate că nu este același lucru când autorul trăiește, deoarece acesta și-ar putea regândi personal opera și remodela materialul — ceea ce a făcut recent André Gide, deși

¹ Prima ecranizare de Ernest Pasquali (1922) și succesiv multe altele (N. R.).

în sens invers, de la roman la scenă, cu „Les Caves du Vatican” — sau cel puțin ar controla și ar valida lucrarea unui adaptator. Dacă ne uităm însă mai bine obținem aci mai degrabă o satisfacție juridică decât una estetică. În primul rând deoarece talentul și, *a fortiori*, geniul nu sunt întotdeauna universale și nimic nu garantează echivalența originalului și a adaptării, fie ea semnată chiar de autor. Apoi, deoarece rațiunea cea mai comună de a ecraniza o operă dramatică contemporană este succesul pe care l-a avut pe scenă. Acest succes cristalizează opera în esența unui text încercat asupra spectatorului și pe care publicul filmului vrea să-l regăsească; iată-ne readuși, printr-un ocol mai mult sau mai puțin onorabil, la respectul slovei scrise.

În sfârșit și, mai ales, deoarece cu cât calitatea unei opere dramatice este mai evidentă, cu atât mai dificilă este disocierea dramaticului de teatral, a căror sinteză o realizează textul. Este semnificativ că asistăm la tentative de adaptare a unor romane pentru scenă, însă practic niciodată la operația inversă, ca și când teatrul s-ar situa la sfârșitul unui proces ireversibil de purificare estetică.

S-ar putea la nevoie scoate o piesă din „Frații Karamazov” sau din „Madame Bovary” — admițând însă că aceste piese ar fi existat dinainte, ar fi fost imposibil să se adapteze după ele romanele pe care le cunoaștem. Aceasta deoarece, dacă epicul include dramaticul în așa mod încât al doilea poate fi scos din primul, reciproca presupune o inducție, ceea ce în artă înseamnă pur și simplu o creație nouă. Raportat la piesă, romanul nu este decât una dintre multiplele sinteze posibile, pornindu-se de la elementul dramatic simplu.

Astfel că, dacă noțiunea de fidelitate nu este absurdă în sensul roman-teatru, în care se poate discerne o filiațiune necesară, nu se vede prea bine ce ar putea însemna ea în sens invers, și cu atât mai mult nu e de conceput noțiunea de echivalență; s-ar putea vorbi în cel mai bun caz despre „inspirație” pornită de la situații și personaje.

Compar deocamdată romanul cu teatrul, însă totul ne face să considerăm că raționamentul este și mai valabil pentru cinematograf; căci din două una: fie că filmul este pur și simplu fotografia piesei (deci a textului ei) și acesta este tocmai faimosul „teatru filmat”, fie că piesa este adaptată „exigențelor artei cinematografice”, și atunci recădem în inducția despre care am vorbit mai sus, fiind vorba, de fapt, despre o altă operă. Jean

Renoir s-a inspirat pentru *Boudu sauvé des eaux* (*Boudu salvat de la înec*) din piesa lui René Fauchois, însă el a realizat o operă probabil superioară care eclipsează originalul¹. Este, de altfel, o excepție care confirmă pe deplin regula.

De oriunde ar fi abordată, piesa de teatru, clasică sau contemporană, este irevocabil apărută prin textul ei. Acesta nu poate fi „adaptat” decât renunțându-se la opera originală pentru a i se substitui alta, poate superioară, dar care nu mai este piesa. Operație limitată, de altfel, fatalmente la niște autori minori sau în viață, capodoperele consacrate impunându-și respectul textului ca un postulat.

Faptul este confirmat, de altfel, de experiența ultimilor zece ani. Dacă problema teatrului filmat a recăpătat o actualitate estetică singulară, asta se datorează unor opere ca *Hamlet*, *Henric al V-lea*, *Macbeth*, în ce privește repertoriul clasic și, pentru contemporani, unor filme ca *Vulpile* de Lilian Hellman și Wyler, *Părinții teribili*, *Occupe-toi d'Amélie*² (*Ocupă-te de Amélie*), *The Rope*³ (*Frânghia*). Jean Cocteau a pregătit înainte de război o „adaptare” a „Părinților teribili”. Reluând în 1946 acest proiect, s-a hotărât să păstreze integral textul piesei sale. Vom vedea mai departe că a păstrat practic până și decorul scenic. Fie el american, englez sau francez, fie că tratează opere clasice sau moderne, evoluția teatrului filmat este aceeași: caracterizată de o fidelitate din ce în ce mai imperioasă față de textul scris, ca și când diferitele experiențe ale cinematografului vorbitor ar fi concordat pe această temă. Odiuioară, principala preocupare a cineastului părea să fie camuflarea originii teatrale a modelului, adaptarea lui, dizolvarea în modalitățile cinematografice. Se pare că în prezent cineastul nu numai că renunță la această preocupare, ci se întâmplă să și sublinieze deliberat caracterul teatral al adaptării sale. Și nici nu s-ar putea proceda altfel de: vreme ce în esență textul este respectat. Conceput în funcție de virtualitățile dramatice, textul le conține pe toate. El determină modalitatea și stilul reprezentației și este în toată puterea cuvântului — teatru. Nu se poate să-i rămâi fidel și concomitent să-l abați de la expresia către care tinde.

¹ Cu aceeași libertate el a folosit „*Carrosse du Saint Sacrement*” de Mérimée.

² Regia: Claude Autant-Lara (1949) N.R.

³ Regia: Alfred Hitchcock (1948) N.R.

Ascundeți acest teatru pe care nu suport să-l văd!

Găsim confirmarea celor de mai sus într-un exemplu din repertoriul clasic: este o peliculă care mai circulă poate încă în școlile și în liceele franceze și care pretinde a fi o tentativă de predare a literaturii cu ajutorul cinematografului. Este vorba de „Medic fără voie“, adus pe ecran de un profesor de bună credință și de un regizor al cărui nume îl trecem sub tăcere. Acest film posedă un dosar enorm, pe cât de elogios pe atât de trist, de scrisori ale unor profesori și directori de liceu convinși de calitatea lui excelentă. Or, filmul este în realitate sinteza neverosimilă a tuturor erorilor susceptibile de a denatura atât teatrul, cât și cinematograful; și pe Molière pe deasupra. Prima scenă, cea a vreascurilor, situată într-o pădure adevărată, debutează cu un traveling nesfârșit printre copaci, destinat în mod vizibil să scoată în evidență efectele soarelui pe sub ramuri, înainte de a descoperi două personaje burlești ocupate probabil cu culesul ciupercilor: nenorocitul Sganarelle și soția lui, ale căror costume de teatru au aici aerul unei deghizări grotești. În tot cursul filmului, pe cât posibil, se folosește decorul natural; apariția lui Sganarelle la consultație prilejuiește filmarea unui mic castel de țară din secolul al XVII-lea. Cât despre decupaj, cel al primei scene progresează de la „plan semi-general“ la „prim plan“, schimbând desigur numărul la fiecare replică. Se simte că dacă textul nu i-ar fi limitat pelicula împotriva voinței sale, regizorul ar fi prezentat „progresia dialogului“ printr-un montaj accelerat în maniera lui Abel Gance. Acest decupaj permite astfel elevilor de a nu pierde nimic, prin „câmpurile“ și „contracâmpurile“ în prim plan ale actorilor Comediei Franceze, metodă care fără îndoială ne readuce la timpurile bune ale filmului de artă.

Dacă prin cinematograf se înțelege libertatea de acțiune în raport cu spațiul, precum și libertatea unei viziuni proprii în raport cu acțiunea, a transpune în cinematograf o piesă de teatru înseamnă să se acorde decorului amploarea și realitatea pe care scena nu i-ar fi putut-o oferi din punct de vedere material. Înseamnă, de asemenea, ca spectatorul să fie eliberat din fotoliul său, iar prin schimbarea planurilor să fie pus în valoare jocul actoricesc. În fața unor altfel de „mizanscene“ trebuie admis că toate acuzațiile împotriva teatrului filmat sunt valabile. În cazul descris mai sus nici nu este măcar vorba de mizanscenă. Opera-

ția a constatat doar în a injecta cu forța „cinematograf” în teatru. Piesa originală, cu atât mai mult textul, au fost în mod fatal dezhădăcinate. Timpul de acțiune teatral nu este evident același cu cel al ecranului și primatul dramatic al cuvântului este decalat în raport cu suplimentul de dramatizare conferit decorului de către aparat. În sfârșit, și mai ales, o anumită artificialitate, o transpunere extremă a decorului teatral este total incompatibilă cu realismul congenital al cinematografului. Textul lui Molière nu-și capătă sensul decât într-o pădure din pânză pictată și la fel jocul actorilor. Luminile rampei nu sunt cele ale soarelui de toamnă. În cel mai rău caz, scena vreascurilor se poate juca în fața unei cortine, ea nu mai există însă la umbra unui copac adevărat.

Acest eșec ilustrează destul de bine ceea ce s-ar putea considera drept erezia majoră a teatrului filmat: grija de a da impresia de cinema. Mai mult ori mai puțin, la aceasta se rezumă ecranizările obișnuite ale pieselor de succes. Dacă acțiunea se desfășoară pe Coasta de Azur, în loc să stea de vorbă la o masă de restaurant, îndrăgostiții se vor îmbrățișa la volanul unei mașini americane pe șoseaua Corniche, având în fundal, prin „transparență”, stâncile de la Cap d'Antibes. Cât despre decupaj, în *Les Gueux au Paradis*¹ (*Calicii în rai*) de exemplu, contractele egale ca sumă ale lui Raimu și Fernandel ne-au adus un număr egal de prim planuri — pentru ca. nici unul să nu fie nedreptățit!

Prejudecățile publicului confirmă de altfel pe cele ale cineastului. Publicul nu reflectă prea mult asupra cinematografului, însă el îl identifică cu amploarea decorului, cu posibilitatea de a folosi decoruri naturale și de a face acțiune în mișcare. Dacă nu s-ar adăuga piesei un minim de cinematograf, el s-ar considera furat. Cinematograful trebuie în mod necesar să „exprime mai bogat” decât teatrul. Actorii nu pot fi aici decât celebri și tot ceea ce seamănă cu sărăcia sau cu zgârcenia în mijloace materiale este, după cum se știe, focar de eșec. Regizorului și producătorului care ar accepta să înfrunte în aceste privințe prejudecățile publicului le-ar trebui un anume curaj. Mai ales dacă nici ei personal n-au încredere în ceea ce întreprind. În principiul ereziei teatrului filmat rezidă un complex ambivalent al cinematografilei în fața teatrului: un complex de inferioritate

¹ Regia: René Le Hénaff (1946) N. R.

în fața unei arte mai vechi și mai literare, pe care cinematograful o supracompensează prin „superioritatea” tehnică a mijloacelor sale, această superioritate fiind confundată cu una de ordin estetic.

Teatru în conservă sau supra-teatru?

Doriți o dovadă și mai evidentă că e vorba de păreri greșite? Ne-o furnizează, fără ambiguitate, două reușite ca *Henric al V-lea* și *Părinți teribili*.

Când regizorul *Medicului fără voie* și-a început lucrarea printr-un traveling în pădure, a făcut-o cu speranța naivă și poate inconștientă de a ne face să înghițim nenorocita scenă a vreascurilor, ca un medicament învelit în zahăr. El a încercat să pună împrejur un pic de realitate și să ne asigure astfel o scară care să urce pe scenă. Șiretlicurile sale neîndemânatică au avut din nefericire un efect contrar; să sublinieze definitiv neverosimilul personajelor și al textului.

Dar să vedem cum a înțeles Laurence Olivier să îmbine în *Henric al V-lea* dialectica realismului cinematografic și a convenției teatrale. Filmul începe de asemenea printr-un traveling, dar pentru a ne introduce în teatru: curtea hanului elisabethan. El nu pretinde să ne facă să uităm convenția teatrală, ba dimpotrivă, o subliniază. Filmul nu este *Henric al V-lea* în mod imediat și direct, ci reprezentația *Henric al V-lea*. Lucrul este evident, întrucât această reprezentație nu se presupune a fi actuală, ca la teatru, ci se desfășoară chiar în timpul lui Shakespeare, arătându-ni-se spectatorii și culisele. Nu încapă nici un fel de îndoială, nu i se pretinde spectatorului în fața cortinei care se ridică un act de credință pentru a se bucura de spectacol. Nu ne aflăm *deci* în piesă, ci într-un film istoric asupra teatrului elisabethan, adică într-un gen cinematografic perfect fondat și cu care suntem obișnuiți. Cu toate acestea, gustăm piesa, iar plăcerea noastră n-are nimic comun cu cea pe care ne-ar procura-o un documentar istoric, ea fiind chiar plăcerea unei reprezentații de Shakespeare. Asta pentru că strategia estetică a lui Laurence Olivier nu era decât un șiretlic pentru a evita miracolul cortinei. Făcând cinematograful din teatru, denunțând în prealabil prin cinematograful jocul și convențiile teatrale în loc să încerce să le camufleze, el a ridicat ipoteca realismului care se opunea iluziei teatrale. O dată asigurate aceste baze psihologice

în complicitate cu spectatorul, Laurence Olivier putea să-și permită la fel de bine deformarea picturală a decorului ca și realismul bătăliei de la Azincourt. La aceasta îl invita Shakespeare, prin apelul său explicit la imaginația auditoriului; și aici pretextul era perfect. Această desfășurare cinematografică, dificilă de admis dacă filmul n-ar fi fost decât reprezentarea lui *Henric al V-lea*, își găsea alibi-ul în piesa însăși. Rămânea doar să-și înfăptuiască promisiunile. Și se știe că a făcut-o. Să luăm numai culoarea, despre care se va spune poate o dată că este în esență un element nerealist, ea contribuind să facă acceptabilă trecerea spre imaginar, iar în imaginar permite continuitatea de la miniaturi la reconstituirea „realistă” a zincourtului. În nici un moment *Henric al V-lea* nu este cu adevărat „teatru filmat”: filmul se situează oarecum de o parte și de alta a reprezentăției teatrale, dincoace și dincolo de scenă. Dar Shakespeare și teatrul sunt aici prizonieri, împresurați din toate părțile de cinematograf.

Teatrul modern de bulevard nu pare să recurgă atât de fățiș la convențiile scenice. „Théâtre Libre” și teoriile lui Antoine ne-au făcut chiar să credem un timp în existența unui teatru „realist”, a unui fel de pre-cinematograf¹. Era însă o iluzie care as-

¹ Poate că un comentariu nu este de prisos. Să recunoaștem mai întâi că, în sânul teatrului, melodrama și drama s-au străduit efectiv să introducă o revoluție realistă: idealul stendhalian al spectatorului prins de joc, care trage cu pistolul asupra trădătorului. (Dimpotrivă, pe Broadway, Orson Welles va mitralia fotoliile de orchestră). Un secol mai târziu, Antoine va resimți consecințele realismului care decurge din text în realismul mizanscenei. Și nu este întâmplător că Antoine a făcut mai târziu cinematograf. Deci, dacă privim istoria de la o oarecare distanță, trebuie să recunoaștem că o vastă tentativă de „teatru-cinematograf” a precedat-o pe cea a „cinematografului-teatru”. Dumas-fiul și Antoine l-au precedat pe Marcel Pagnol. S-ar putea, de altfel, ca renașterea teatrului care a pornit de la Antoine să fi fost mult ușurată de existența cinematografului, acesta reușind să abată asupra sa erezia realismului și să limiteze teoriile lui Antoine la eficacitatea sănătoasă a unei reacții împotriva simbolismului. Trierea făcută de „Vieux Colombier” în revoluția efectuată de „Théâtre Libre” (lăsând realismul în grija „Grand Guignol-ului”) până ce a izbutit să reafirme valorile convențiilor scenice, n-ar fi fost poate posibilă fără concurența cinematografului. Concurență exemplară, care făcea în orice caz realismul dramatic în mod iremediabil de râs. Nimeni nu poate susține

tăzi nu mai înșeală pe nimeni. Dacă există un realism teatral, el depinde de un sistem de convenții mai secrete, mai puțin expli- cite, însă tot atât de riguroase. „Felia de viață“ nu există în tea- tru. Sau, cel puțin, însuși faptul de a o expune pe scenă, o scoate din viață pentru a face din ea un fenomen „in vitro“, ce ține încă în parte de natură, dar este deja profund modificat prin condiți- ile observației. Antoine poate desigur să aducă hălci de carne adevărată pe scenă, dar nu poate — ca la cinematograful — să lase să treacă prin scenă o turmă întreagă. Pentru a planta pe scenă un copac, trebuie să i se taie rădăcinile și în orice caz nu se poate planta o pădure adevărată. Așa că acest copac se trage tot din pancarta elisabethană, nefiind la urma urmelor decât un stâlp indicator. Reamintindu-se aceste adevăruri puțin contesta- bile, se va admite că ecranizarea unei „melodrame“ ca „Părinții teribili“ nu pune probleme prea deosebite de cele ale unei piese clasice. Ceea ce se numește aici realism nu pune de loc piesa pe picior de egalitate cu cinematograful, nu desființează rampa. Doar că sistemul de convenții de care ține mizanscena, și ca atare și textul, este oarecum de gradul întâi. Convențiile tragice, cu cortegiul lor de neverosimilități materiale și de versuri ale- xandrine, nu sunt decât măști și coturni care subliniază conven- ția fundamentală a faptului dramatic.

Este tocmai ceea ce a intuit perfect Jean Cocteau când a , adus pe ecran *Părinții teribili*. Iar piesa lui nefiind aparent din- tre cele mai „realiste“, Cocteau cineastul a înțeles că nu trebuie să adauge nimic la decor, că n-avea rost ca cinematograful să-l multiplice, ci să-l intensifice. Dacă odaia devine un apartament, acesta ar fi, din pricina ecranului și a tehnicii aparatului, și mai strâmt decât camera de pe scenă. Esențialul fiind aici faptul dramatic al claustrării și al locuitului în comun, cea mai neîn- semnată rază de soare, o altă lumină decât cea electrică, ar fi distrus această simbioză fragilă și fatală. Întreaga echipă a „ru- lotei“ s-ar putea duce și la celălalt capăt al Parisului, la Madeleine; noi o părăsim la poarta unui apartament, pentru a o regăsi în pragul altuia. Nu mai este vorba nici de elipsa de montaj de acum clasică, ci de un fapt pozitiv de mizanscenă la care cinematograful nu-l obliga de loc pe Cocteau și care depă- șește posibilitățile de expresie ale teatrului; chiar dacă ar fi con-

astăzi că cea mai burgheză dramă de bulevard nu ține de toate convențiile scenice.

strâns la asta, teatrul nu poate scoate același efect. O sută de exemple pot confirma că aparatul respectă natura decorului teatral, străduindu-se doar să-i sporească eficacitatea, dar ferindu-se să-i modifice relațiile sale cu personajele. Or, nu toate convențiile teatrale sunt de preluat; obligația de a prezenta pe scenă succesiv fiecare cameră și de a coborî între timp cortina este incontestabil o servitute inutilă. Aparatul reprezintă adevăratele unități de timp și de loc, introducându-le „grație mobilității sale. Era nevoie de cinematograf pentru ca proiectul teatral să se exprime în sfârșit liber și ca *Părinții teribili* să devină în mod evident o tragedie a apartamentului în care crăparea unei uși capătă mai mult sens decât un monolog pe un pat. Cocteau nu-și trădează opera, el rămâne fidel spiritului piesei, respectând cu atât mai mult servituțile esențiale, cu cât știe să le discearnă de contingentele accidentale. Cinematograful acționează numai ca un revelator care face să apară anumite detalii pe care scena le-ar lăsa neobservate.

O dată rezolvată problema decorului, rămâne lucrul cel mai dificil: decupajul. Aci Cocteau a dat dovadă de imaginația cea mai ingenioasă. Noțiunea de „plan“ se dizolvă până la urmă. Subzistă numai „cadrajul“, cristalizare trecătoare a unei realități a cărei prezență nu încetăm s-o simțim. Lui Cocteau îi place să afirme că și-a gândit filmul pe 16 mm. „Gândit“ numai, căci i-ar fi fost greu să-l realizeze pe format redus. Ceea ce contează este faptul că spectatorul încearcă sentimentul unei participări totale la eveniment, nu ca la Welles (sau la Renoir) prin profunzimea câmpului, ci datorită unei rapidități diabolice a privirii, care pentru prima oară pare că adoptă ritmul pur al atenției.

Fără îndoială, orice decupaj bun ține cont de aceste elemente. Tradiționalul „câmp-contra câmp“ împarte dialogul conform unei sintaxe elementare a interesului. Un prim plan al telefonului care sună în momentul patetic echivalează cu o concentrare a atenției. Însă ni se pare că decupajul obișnuit este un compromis între trei sisteme posibile de analiză a realității: 1) o analiză pur logică și descriptivă (arma crimei lângă cadavru); 2) o analiză psihologică interioară filmului, adică conformă punctului de vedere al unuia dintre protagoniști în situația dată (paharul cu lapte — poate otrăvit — pe care trebuie să-l bea Ingrid Bergman în *Notorious*¹ sau inelul de pe degetul Theresei Wright

¹ Regia: Alfred Hitchcock (1946) N.R.

în *Shadow of a doubt*¹; 3) în sfârșit, o analiză psihologică în funcție de interesul spectatorului; interes spontan sau provocat de regizor tocmai grație acestei analize: clanța care se mișcă fără știrea criminalului ce se crede singur („păzea!“ îi strigă copiii lui Guignol când vin jandarmii).

Aceste trei puncte de vedere, a căror combinare constituie sinteza evenimentului cinematografic în majoritatea filmelor, sânt resimțite drept unice. În realitate ele implică o eterogenitate psihologică și o discontinuitate materială. sunt în fond aceleași pe care și le acordă romancierul tradițional și care au dus la criticarea severă a lui François Mauriac de către Jean Paul Sartre. Importanța profunzimii câmpului și a planului fix la Orson Welles sau la William Wyler rezultă tocmai din acest refuz al îmbucătățirii arbitrare, căreia ei îi substituie o imagine uniform lizibilă ce constrânge pe spectator să-și confecționeze el singur o selecție.

Deși a rămas din punct de vedere tehnic fidel decupajului clasic — filmul său cuprinde chiar un număr mai mare de planuri decât media — Cocteau îi conferă o semnificație originală, neutilizând practic decât planuri din a treia categorie: adică numai punctul de vedere al spectatorului; al unui spectator extraordinar de perspicace și care vede tot. Analiza logică și descriptivă, ca și punctul de vedere al eroului sunt practic eliminate; rămâne cel al martorului. „Aparatul subiectiv“ este în sfârșit realizat, însă invers, nu ca în *The Lady in the Lake*², grație identificării puerile a spectatorului cu personajul, prin intermediul aparatului, ci dimpotrivă, prin obiectivitatea exterioară nemiloasă a martorului. Aparatul este în sfârșit spectator și numai spectator. Drama redevine din plin un spectacol. Tot Cocteau a spus că cinematograful este un eveniment văzut prin gaura cheii. De aici impresia de violare de domiciliu, cvasiobscenitatea „văzutului“.

Să luăm un exemplu foarte semnificativ pentru această obiectivitate exterioară premeditată: una dintre ultimele imagini ale filmului, când Yvonne de Bray, otrăvită, se retrage de-a îndărătelea în camera ei și privește grupul preocupat din jurul Madeleinei, care este fericită. Un traveling înapoi permite aparatului s-o însoțească. Însă această mișcare de aparat nu se con-

¹ Regia: Alfred Hitchcock (1943) N.R.

² Regia: Robert Montgomery (1945) N.R.

fundă niciodată, deși tendința era mare, cu punctul de vedere subiectiv al „Sofiei“. Efectul de șoc al travelingului ar fi fost desigur mai violent dacă am fi fost în locul actriței și am fi văzut cu ochii ei. Însă Cocteau s-a ferit de acest lucru lipsit de logică, o păstrează pe Yvonne de Bray „în amorsă“ și se dă înapoi un pic în urma ei. Scopul acestui plan nu este ce privește ea nici măcar privirea ei; este de a o privi cum privește. Natural, peste umărul ei, și acesta este privilegiul cinematografului, pe care însă Cocteau se grăbește să-l restituie teatrului.

Cocteau revenea astfel la principiul raporturilor dintre spectator și scenă. În timp ce cinematograful îi permitea să cuprindă drama din multiple puncte de vedere, el a ales în mod deliberat numai pe cel al spectatorului, singurul numitor comun al scenei și al ecranului.

Cocteau păstrează astfel esențialul caracterului teatral al piesei sale. În loc să încerce, ca atâția alții înaintea lui, să o dizolve în cinematograf, el folosește dimpotrivă resursele aparatului pentru a sublinia și confirma structurile scenice și corolarele lor psihologice. Aportul specific al cinematografului nu s-ar putea defini aici decât printr-o sporire a teatralismului.

Pe acest plan devine vizibilă asemănarea dintre Cocteau și Laurence Olivier, Orson Welles, Wyler, Dudley Nichols, așa cum analiza lui *Macbeth*, *Hamlet*, *Vulpile* și *Din jale s-a întrupat Electra*¹ ar confirma-o, ca să nu mai vorbim despre un film ca *Ocupă-te de Amelia* în care Glaude-Autant Lara realizează asupra vodevilului o operație comparabilă cu cea a lui Laurence Olivier asupra lui *Henric al V-lea*. Toate reușitele atât de caracteristice ultimilor cincisprezece ani sunt ilustrarea unui paradox: respectul textului și al structurilor teatrale. Nu mai este vorba de un subiect care se „adaptează“, ci despre o piesă care se înscenează prin intermediul mijloacelor cinematografice.

De la „teatrul în conservă“ naiv sau nerușinat și până la aceste succese recente, problema teatrului filmat s-a schimbat radical. Am încercat să analizăm cum. Cu mai multă străduință vom izbuti oare să spunem și de ce?

II

Laitmotivul celor ce disprețuiesc teatrul filmat, argumentul lor suprem și aparent incontestabil rămâne că plăcerea legată de

¹ Regia: Dudley Nichols (1949) N.R.

prezența fizică a actorului e de neînlocuit. «Ceea ce--i specific teatral, scrie Henri Gouhier în *L'Essence du Théâtre*, este imposibilitatea de a detașa acțiunea de actor.» Și mai departe: „Scena acceptă toate iluziile în afară de cea a prezenței; actorul apare aici deghizat, cu un alt suflet și o altă voce, însă este prezent, și dintr-o dată spațiul își regăsește exigența și durata densității sale“. În alți termeni și invers: cinematograful poate transpune toate realitățile, afară de cea a prezenței fizice a actorului. Dacă este adevărat că în aceasta constă esența fenomenului teatral, cinematograful n-ar putea deci în nici un chip să tindă spre o asemenea esență. Dacă scriitura, stilul, construcția dramatică sunt, cum și trebuie să fie, concepute riguros spre a obține viață și întruchipare de la actorul în carne și oase, întreprinderea care substituie omului oglindirea sau umbra sa este cu totul deșartă. Argumentul este de necombătut. Reușitele lui Laurence Olivier, Welles sau Cocteau nu pot fi atunci decât contestate (dar e nevoie pentru asta de rea-credință) sau rămân inexplicabile, constituind o sfidare a esteticii și a filozofiei. Ele nu pot fi elucidate decât repunând în discuție acest loc comun al criticii teatrale care este „prezența de neînlocuit a actorului“.

Noțiunea de prezență

O primă serie de observații s-ar impune de la început în ceea ce privește conținutul conceptului de „prezență“, căci se pare că această noțiune, așa cum putea fi înțeleasă înainte de apariția fotografiei, a fost repusă în discuție chiar de cinematograf.

Imaginea fotografică — și îndeosebi cea cinematografică poate fi oare asimilată celorlalte imagini și, la fel ca ele, distinsă de existența obiectului? Prezența se definește în mod natural prin raportarea la timp și la spațiu. „A fi în prezență“ cuiva înseamnă să constați că el se află în zona accesului natural al simțurilor tale (adică, în cazul de față, al vederii și, la radio, al auzului). Până la apariția fotografiei și apoi a cinematografului, artele plastice, îndeosebi portretul, erau singurele intermediare posibile între prezența concretă și absentă. Justificarea era asemănarea care excită imaginația și ajută memoria. Însă fotografia este cu totul altceva. Ea nu este imaginea unui obiect sau a unei ființe, ci — mai exact — urma sa. Geneza ei automată o distinge radical de celelalte tehnici de reproducere. Fotograful realizează, prin intermediul obiectivului, o veritabilă luare de

amprentă luminoasă, un mulaj. Ca atare el aduce mai mult decât asemănarea, un fel de identitate (buletinul de identitate cu nume care coincid nu este de conceput decât în era fotografiei). Însă fotografia este o tehnică infirmă, în măsura în care instantaneitatea ei o obligă de a nu sesiza timpul decât în secțiune. Cinematograful realizează straniul paradox de a se mula conform timpului obiectului și de a exprima în plus și amprenta duratei sale.

Secolul al XIX-lea, cu tehnicile sale obiective de reproducere vizuale și sonore, a făcut să apară o nouă categorie de imagini; relațiile lor cu realitatea din care provin ar cere să fie riguros definite. Lăsând la o parte faptul că problemele estetice care derivă n-ar putea fi puse convenabil fără această operație filozofică prealabilă, e oarecum imprudent de a trata fapte estetice vechi, ca și cum categoriile interesate n-ar fi de loc modificate prin apariția unor fenomene absolut noi. Bunul simț — poate mai bun filozof în materie — a înțeles-o perfect când a creat o expresie pentru a semnifica prezența unui actor. adăugând pe afiș „în carne și oase“. Pentru el cuvântul „prezență“ este astăzi echivoc și un pleonasm nu e deci de prisos în epoca cinematografului. De acum înainte, nu mai este atât de sigur dacă între prezență și absență nu-i de conceput vreun intermediar. Eficacitatea cinematografului își are sursa tot la nivelul ontologiei. Este greșit să se spună că ecranul ar fi absolut incapabil de a ne pune „în prezență“ actorului. El o face în maniera unei oglinzi (căreia i se admite de a înlocui prezența a ceea ce se reflectă în ea) însă a unei oglinzi cu un reflex deosebit, care ar reține imaginea¹. Este adevărat însă că în teatru Molière poate să agoni-

¹ Televiziunea adaugă desigur o nouă varietate „pseudo-prezențelor“ introduse de tehnicile științifice de reproducere inaugurate prin fotografie. Pe micul ecran, în emisiunile „pe viu“, actorul este de astă dată prezent temporal și spațial, însă relația de reciprocitate actor-spectator este anulată într-un fel. Spectatorul vede fără a fi văzut: comunicarea este unilaterală. Teatrul televizat pare deci să țină concomitent de teatru cât și de cinematograf. De teatru prin prezența actorului pentru spectator, însă de cinematograf prin non-prezența acestuia pentru primul Totuși, această non-prezență nu este o veritabilă absență, căci actorul de televiziune este conștient de milioanele de ochi și de urechi virtual reprezentate prin camera electronică. Această prezență abstractă este resimțită mai ales când actorul se poticnește. Penibil în teatru, acest incident este intolerabil la

zeze pe scenă și că avem privilegiul de a trăi în timpul biografic al actorului: noi asistăm în filmul *Manolete*¹ la moartea autentică a celebrului toreador și chiar dacă emoția noastră nu este la fel de intensă ca și când ne-am fi aflat în arenă în acel moment istoric, ea este totuși de aceeași natură. Ceea ce se pierde din mărturia directă, nu se recâștigă oare prin apropierea artificială pe care o permite mărirea prin aparat? Totul se petrece ca și când în parametrul Timp-Spațiu care definește prezența, cinematograful nu ne-ar restitui efectiv decât o durată slăbită, diminuată, însă nu redusă la zero, în timp ce multiplicarea factorului spațial ar restabili echilibrul ecuației psihologice.

Deci nu putem opune cinematograful teatrului în ce privește această noțiune a prezenței, fără a defini în prealabil ceea ce subzistă din ea pe ecran și n-a fost încă clarificat de filozofi și esteticieni. Noi n-o vom întreprinde aici, căci chiar și în conceptul clasic al lui Henri Gouthier și al altora, nu „în prezență” pare a se ascunde în ultimă analiză esența teatrului.

Opoziție și identificare

O introspecție sinceră a satisfacției pe care o resimțim la teatru și la cinematograf, în ceea ce are ea mai puțin intelectual, mai direct, ne constrânge să recunoaștem că bucuria pe care ne-o lasă scena, după ce cortina a căzut, are ceva mai tonic și, să mărturisim, mai nobil — sau poate, mai bine zis, mai moral — decât satisfacția pe care ne-o oferă un film bun. S-ar părea că de la teatru plecăm mai buni. Într-un anumit sens, pentru spectator e ca și cum tot teatrul ar fi cornelian. Din acest punct de vedere s-ar putea spune că și celor mai bune filme le „lipsește ceva”. Este ca și când o inevitabilă scădere de voltaj, un misterios scurt-circuit estetic, ne-ar lipsi la cinematograf de o anumită tensiune, fără îndoială proprie scenei. Oricât de neînsemnată ar fi această diferență, ea există chiar și în cazul celei mai proaste interpretări de amator sau al celei mai strălucite interpretări cinematografice a lui Laurence Olivier. Această constatare este

televiziune, căci spectatorul devine conștient de singurătatea nefirească a actorului. Pe scenă, în aceleași împrejurări, se creează un fel de complicitate cu salt care vine în ajutorul actorului aflat într-un impas. Această relație bilaterală este imposibilă la televiziune.

¹ Regia: Florian Rey (1950) N.R.

destul de banală și faptul că teatrul a supraviețuit celor cincizeci de ani de cinematograf și profețiilor lui Marcel Pagnol oferă o dovadă suficientă.

Dezamăgirea care urmează după film ar putea fi desigur atribuită unui proces de depersonalizare a spectatorului. Așa cum scria Rosenkrantz în 1937¹, într-un articol deosebit de original pentru epoca lui: „personajele ecranului apar firesc ca obiecte născute dintr-o identificare, pe când cele de pe scenă sunt mai degrabă obiecte dintr-o contradicție de ordin cerebral, pentru că prezența lor efectivă le conferă o realitate obiectivă, iar pentru a le transpune în obiecte ale unei lumi imaginare, trebuie să intervină voința activă a spectatorului, voința de a face abstracție de realitatea lor fizică. Această abstracție este fructul unui proces al inteligenței pe care nu-l poți pretinde decât unor indivizi pe deplin conștienți“. Spectatorul de cinematograf tinde să se identifice cu eroul printr-un proces psihologic care are drept consecință constituirea sălii în „masă“ și uniformizarea emoțiilor. „La fel ca în algebră — unde dacă două valori sunt egale cu o a treia, ele sunt egale între ele — s-ar putea spune: dacă doi indivizi se identifică cu un al treilea, ei se identifică între ei.“ Să luăm un exemplu semnificativ: apariția „girls“-urilor pe scenă și pe ecran. Pe ecran apariția lor satisface aspirații sexuale inconștiente; și când eroul ia act de prezența lor, el satisface dorința spectatorului, în măsura în care acesta s-a identificat cu eroul. Pe scenă, aceste fete trezesc simțurile spectatorului, așa cum s-ar întâmpla în realitate. Astfel că identificarea cu eroul nu se produce. Acesta devine un obiect de gelozie și de invidie. Tarzan nu-i de conceput decât în cinematograf. Cinematograful liniștește spectatorul, teatrul îl excită. Chiar când face apel la instinctele cele mai inferioare, teatrul împiedică până la un anumit punct formarea unei mentalități de masă², îngreuește reprezentarea colectivă în sens psihologic, pentru că presupune o conștiință individuală activă, în timp ce filmul nu cere decât o adeziune pasivă.

Acest punct de vedere pune într-o lumină nouă problema actorului. O coboară din ontologie în psihologie. În măsura în

¹ În „Esprit“.

² Masă și singurătate nu sunt antonimice: sala de cinematograf reprezintă o masă de indivizi solitari, Masa trebuie înțeleasă aici drept contrariul unei comunități organice, alese deliberat.

care cinematograful favorizează procesul de identificare cu eroul, el se opune teatrului. Astfel pusă, problema n-ar mai fi radical insolubilă, căci este cert că cinematograful dispune de procedee de mizanscenă care favorizează pasivitatea sau dimpotrivă excită mai mult ori mai puțin conștiința. Invers, teatrul poate să caute să atenueze contradicția psihologică dintre spectator și erou. Teatrul și cinematograful n-ar mai fi deci separate printr-o barieră estetică de netrecut; ele ar tinde doar să suscite două atitudini cerebrale asupra cărora regizorii exercită un control puternic.

La o analiză mai atentă reiese că plăcerea resimțită la teatru nu se opune doar celei oferite de cinematograf, ci în aceeași măsură și celei pe care ne-o procură romanul. Cititorul de roman, solitar din punct de vedere fizic așa cum spectatorul din sălile obscure este solitar din punct de vedere psihologic, se identifică cu personajele¹ și, de aceea, încearcă și el, după o lectură îndelungată, aceeași beție a unei intimități nebuloase cu eroii. Există incontestabil în plăcerea lecturii unui roman, ca și la vizionarea unui film, o auto-complezență, o concesie făcută singurătății, un fel de trădare a acțiunii prin refuzul unei responsabilități sociale.

Analiza fenomenului poate fi de altfel ușor reluată dintr-un punct de vedere psihanalitic. Nu este oare semnificativ că psihiatrul a preluat de la Aristotel termenul de *catharsis*? Cercetările pedagogice moderne privind „psiho-drama“ par a deschide orizonturi largi asupra procesului cathartic din teatru. Este utilizată într-adevăr ambiguitatea care mai dăinuie la copil în ce privește noțiunile de joc și de realitate, pentru a determina eliberarea subiectului în improvizația teatrală de refulările de care suferă. Această tehnică creează un fel de teatru incert, unde jocul este serios, iar actorul este propriul său spectator. Acțiunea ce se desfășoară în acest caz nu este încă scindată prin rampă, care reprezintă în mod evident un simbol arhitectural al cenzurii ce ne separă de scenă. Delegăm pe Oedip să acționeze în locul nostru de cealaltă parte a acestui zid de foc, dincolo de această frontieră arzătoare între real și imaginar care autorizează monștrii dionisiaci și ne apără de ei². Fiarele sfinte nu vor ieși din această pagină de lumină, în afara căreia ele sunt în ochii noștri

¹ Cf. Cl. E. Magney, *L'âge du roman américain* (Ed. du Seuil).

² Cf. p. A. Touchard, „Dionysos“, (Ed. du Seuil).

necuviincioase și pângărite (forma de respect neliniștitor ce aureolează încă pe actorul machiat ca o fosforescență, când îl vizităm în cabina sa). Să nu se obiecteze că teatrul nu a avut totdeauna rampă. Rampa nu este decât un simbol înainte de care existau altele, începând cu coturnii și cu masca. Suirea micilor marchizi pe scenă în secolul al XVII-lea nu nega rampa, ci o confirma mai degrabă, printr-un fel de violare a privilegiatilor, după cum astăzi pe Broadway, când Orson Welles răspândește în sală actorii pentru a trage focuri de armă asupra publicului, el nu desființează rampa ci trece de cealaltă parte a ei. Regulile jocului sunt făcute pentru a fi violate, este deci de așteptat ca anumiți jucători să trișeze¹.

Raportate la obiecția prezenței, și numai la aceasta, teatrul și cinematograful n-ar mai fi deci într-o opoziție esențială. Este vorba mai degrabă despre două modalități psihologice ale spectacolului. Teatrul se bazează pe conștiința reciprocă a prezenței spectatorului și a actorului, însă în scopul jocului. El acționează asupra noastră determinându-ne să participăm cu naivitate la o acțiune care se desfășoară dincolo de rampă, ca și cum s-ar afla sub protecția cenzurii acesteia. La cinematograf, dimpotrivă, ascunși într-o cameră neagră, noi contemplăm solitari, prin niște obloane întredeschise, un spectacol care ne ignoră și care face parte din univers. Nimic nu se opune identificării noastre imaginare cu lumea care se agită în fața noastră și care devine *Lumea*. Nu mai interesează să concentrăm analiza asupra fenomenului actorului ca persoană prezentă din punct de vedere fizic, ci asupra ansamblului condițiilor „jocului teatral” care îi smulge spectatorului participarea sa activă. Vom vedea

¹ Un ultim exemplu dovedind că prezența nu înseamnă teatru decât în materie de joc. Oricine a încercat pe spinarea lui situația neplăcută de a fi observat fără a-și da seama de asta. Îndrăgostiții care se sărută în parcuri sunt un spectacol pentru trecători, dar lor nu le pasă de nimic. Portăreasa mea, care are simțul cuvintelor potrivite, spune privindu-i că „suntem la cinema”. Oricine s-a aflat odată în situația penibilă de a trebui să facă ceva ridicol în prezența unor martori. Atunci ne cuprinde o rușine turbată, cu totul contrarie exhibiționismului teatral. Cel care privește prin gaura cheii nu este la teatru. Cocteau a demonstrat în *Sângele poetului* că el se afla la cinema. Și totuși este vorba de spectacole, protagoniștii se află în fața noastră în carne și oase, însă una dintre cele două părți nu știe asta sau o suportă contra voinței sale: „Așa nu ne mai jucăm!”.

atunci că este mai puțin vorba de actor și de „prezența” lui, cât despre om și despre decor.

Cealaltă față a decorului

Teatrul fără oameni nu există, însă drama cinematografică poate să se dispenseze de actori. O ușă care se închide, o frunză dusă de vânturi, valurile înspumate ce lovesc țărmul pot să se ridice la o adevărată forță dramatică. Unele dintre capodoperele cinematografului nu folosesc omul decât în mod accesoriu, ca un figurant sau în contrapunct cu natura care este adevăratul personaj central. Chiar dacă în *Nanuk*¹ sau în *Man of Aran*² (*Om din Aran*) subiectul filmului este lupta omului cu natura, ea n-ar rezista la o comparație cu o acțiune teatrală, punctul de sprijin al pârgheii dramatice nefiind omul, ci lucrurile. Cum a spus, cred, Jean-Paul Sartre, în teatru drama pornește de la actor, pe când în cinematograful ea trece de la decor la om. Această inversiune a curentelor dramatice este de o importanță hotărâtoare, ea privind însăși esența mizanscenei.

Trebuie să vedem aici una dintre consecințele realismului fotografic. Desigur, dacă cinematograful folosește natura, o face deoarece este în stare s-o facă: aparatul îi oferă regizorului toate posibilitățile microscopului și ale telescopului. Ultimele fibre ale unei frânghii care vor ceda, ca și o armată întreagă ce asaltează o colină sunt evenimente ce stau de aci înainte la dispoziția noastră. Cauzele și efectele dramatice nu mai au limite materiale pentru ochiul aparatului. Drama este astfel eliberată de orice contingență cu timpul și spațiul. Această eliberare a puterilor dramatice tangibile nu este însă decât o cauză estetică secundară, o cauză care nu explică radical răsturnarea valorilor dintre om și decor. Căci se întâmplă ca cinematograful să se lipsească voit de apelul posibil la decor și la natură — am văzut tocmai exemplul din *Părinți teribili* — pe când teatrul, dimpotrivă, folosește o mașinărie complexă pentru a-i da spectatorului iluzia ubicuității. *Patimile Ioanei d'Arc* de Carl Dreyer; realizat în întregime în prim planuri, în decorul aproape invizibil (și de altfel teatral) al lui Jean Hugo, este oare mai puțin cinematografic decât *Diligența*? S-ar părea deci că nici cantitatea nu are

¹ Regia: Robert. J. Flaherty (1922) N.R.

² Regia: Robert J. Flaherty (1934) N.R.

vreo influență și cu atât mai puțin asemănarea cu anumite decouri de teatru. Scenograful nu va concepe într-un mod simțitor diferit pentru scenă și pentru ecran camera din *Dama cu camelii*. Este adevărat că la cinematograful vom avea poate prim planuri ale batistei pătate de sânge. Însă o mizanscenă teatrală abilă va ști și ea să pună în valoare tusea și batista. Toate prim planurile din *Părinții teribili sunt* de fapt luate din teatru, unde atenția noastră le izola spontan. Dacă mizanscena cinematografică nu s-ar distinge decât prin faptul că aduce o mai mare apropiere și o folosire mai rațională a decorului, nu ar mai exista într-adevăr motive de a face teatru în continuare, iar Pagnol ar fi fost un profet; căci am constatat că cei câțiva metri pătrați ai decorului lui Vilar pentru *Dansul morții* înseamnă tot atâta pentru dramă ca și insula în care s-a realizat filmul, de altfel excelent, al lui Marcel Cravenne.

Asta pentru că problema nu rezidă în decor în sine, ci în natura și funcția lui. Trebuie să elucidăm acum o noțiune specific teatrală: cea a spațiului dramatic.

Nu poate exista teatru fără arhitectură, fie că e cea din piața catedralei, a arenelor din Nîmes, a palatului papilor, a teatrului de bălci, a hemiciclului teatrului din Vicenza, decorat de un Bérard în delir, sau a amfiteatrului rococo al unei săli de pe marile bulevarde. Joc sau celebrare, teatrul nu poate prin esența lui să se confunde cu natura, căci riscă să se dizolve în ea și să-și înceteze existența. Bazat pe conștiința reciprocă a participanților prezenți el are nevoie să se opună restului lumii, așa cum jocul se opune realității, complicitatea — indiferenței, liturghia — vulgarității utilului. Costumul, masca sau fardul, stilul limbajului, rampa contribuie mai mult ori mai puțin la această distincție, însă semnul ei cel mai evident este scena, a cărei arhitectură a variat fără a înceta totuși să definească un spațiu privilegiat, real sau virtual distinct de natură. Decorul există în raport cu acest spațiu dramatic localizat; el contribuie doar mai mult, ori mai puțin, să-l distingă; să-l scoată în relief. Oricum ar fi, însă, decorul constituie interiorul acestei cutii cu trei pereți, deschisă spre sală, care este scena. Avem de-a face cu false perspective, cu fațade, cu boschete, care au un spate de pânză, cuie și scânduri. Oricine știe că actorul ce „se retrage în apartamentul său” merge în realitate să se demachieze în cabină; cei câțiva metri pătrați de lumină și iluzie sunt înconjurați de mași-

nării și de culise ale căror labirinturi ascunse, însă cunoscute, nu deranjează de loc plăcerea spectatorului care a intrat în joc.

Deoarece nu este decât un element al arhitecturii scenice, decorul de teatru este deci un loc închis din punct de vedere material, limitat, circumscris, ale cărui singure „deschideri“ sunt cele pe care imaginația noastră consimte să i le confere. Aparențele sale sunt îndreptate spre interior, spre public și spre rampă; de existat există prin cealaltă față a sa și prin limitele sale, ca pictura prin rama sa¹. După cum tabloul nu se confundă cu peisajul ce-l reprezintă, nefiind o fereastră într-un zid, scena și decorul în care se desfășoară acțiunea sunt un microcosmos estetic, inserat cu forța în univers, însă eterogen prin esența sa față de natura care îl înconjură.

Altfel stau lucrurile la cinematograf, al cărui principiu este de a nega orice limită a acțiunii. Conceptul locului dramatic nu este numai străin, ci esențialmente contradictoriu noțiunii de ecran. Ecranul nu este o ramă, ca cea a unui tablou, ci un cașeu care nu permite să se perceapă decât o parte a evenimentului. Când un personaj iese din câmpul aparatului, noi admitem că el a ieșit din câmpul vizual, dar continuă să existe identic cu sine însuși într-un alt punct al decorului, ce ne este ascuns. Ecranul nu are culise și nici nu le-ar putea avea fără a-și distruge iluzia sa specifică de a face dintr-un revolver sau dintr-un chip însuși

¹ Ilustrația istorică ideală a acestei teorii a arhitecturii teatrale în raporturile ei cu scena și decorul ne-a fost furnizată de Palladio cu extraordinarul teatru olimpic din Vicenza, care reduce amfiteatrul antic, încă deschis spre cerul liber, la un pur „trompe l'oeil“ arhitectural. Până și împrejurimile sălii constituie o afirmație a esenței sale arhitecturale. Construit în 1590 în interiorul unei foste cazărmi oferite de oraș, teatrul olimpic prezintă spre exterior doar ziduri mari, goale, de cărămidă aparentă, adică o arhitectură pur utilitară și cum s-ar zice „amorfă“, în sensul în care chimiștii disting starea amorfă de starea cristalizată a aceluiași corp. Vizitatorul, care intră acolo ca printr-o gaură într-o faleză, nu-și crede ochilor când pătrunde dintr-o dată în extraordinara grotă sculptată ce constituie hemiciclul teatral. La fel cu geodele din cuarț sau ametist, care pe dinafară seamănă cu niște pietre oarecare, dar pe dinăuntru sunt alcătuite dintr-o încâlceală de cristale pure, orientate tainic spre interior, teatrul din Vicenza este conceput conform legilor unui spațiu estetic și artificial, polarizat exclusiv către centru.

centrul universului. Spre deosebire de spațiul scenic, spațiul ecranului este centrifug.

Deoarece infinitul de care teatrul are nevoie nu poate fi spațial, el nu se poate referi decât la sufletul omenesc. Înconjurat de un spațiu închis, actorul se află în focarul unei oglinzi concave duble. Dinspre sală și dinspre decor converg asupra lui focurile obscure ale conștiințelor și luminile rampei. Însă focul ce arde într-însul este și cel al propriei sale pasiuni și al punctului său focal; el aprinde în fiecare spectator o flacără complice. Ca și oceanul într-o scoică, infinitul dramatic al inimii omenеști vîiește și se răsfrînge între pereții sferei teatrale. Iată pentru ce această dramaturgie este de esență umană, omul fiindu-i atît cauza cît și subiectul.

Pe ecran omul încetează de a mai fi focarul dramei, pentru a deveni (eventual) centrul unui univers. Șocul acțiunii sale poate să-și dezvolte în acest caz undele la infinit; decorul care-l înconjură face parte din dimensiunile lumii. Așa că actorul poate să lipsească, căci omul nu se bucură aprioric de nici un fel de prioritate în concurență cu animalele sau cu pădurea. Totuși, nimic nu se opune ca el să fie principalul și unicul resort al dramei (ca în *Ioana d'Arc* de Dreyer) și în cazul de față cinematograful poate să se suprapună perfect teatrului. În ceea ce privește acțiunea, cea a *Fedrei* sau a *Regelui Lear* nu este mai puțin cinematografică decât teatrală, iar moartea unui iepure pe care o vedem în *Regula jocului* ne mișcă la fel ca cea povestită — a pisicuței Agnesei.

Dar dacă Racine, Shakespeare sau Molière nu suportă să fie transferați în cinematograful printr-o simplă înregistrare plastică și sonoră, motivul este că tratarea acțiunii și stilul dialogului au fost concepute în funcție de ecoul lor asupra arhitecturii sălii. Ceea ce-i specific teatral în aceste tragedii, nu este atît acțiunea lor, cît prioritatea umană, deci verbală, conferită energiei dramatice.

Problema teatrului filmat, cel puțin pentru operele clasice, nu constă atît în a transpune o „acțiune“ de pe scenă pe ecran, cît în a transporta un text dintr-un sistem dramatic într-altul, conservându-i totuși eficacitatea. Deci nu acțiunea operei teatrale este cea care opune, în primul rînd, rezistență cinematografului, ci dincolo de modalitățile intrigii, care ar fi poate ușor de adaptat condițiilor de verosimilitate impuse de ecran — forma verbală, pe care contingentele estetice sau prejudecățile

culturale ne obligă a o respecta. Ea este cea care se refuză a fi prinsă în fereastra ecranului. „Teatrul, scria Baudelaire, este candelabrul.” Dacă ar trebui opus un alt simbol obiectului artificial, cristalin, strălucitor, multiplu și circular care refractă luminile în jurul său și ne reține captivi în aureola sa, am spune că cinematograful este mica lanternă a plasatoarei, ce traversează ca o cometă nesigură noaptea visului nostru treaz: spațiul difuz, fără geometrie și fără frontiere, care înconjură ecranul.

Istoria eșecurilor și a recentelor reușite ale teatrului filmat va fi deci cea a abilității regizorilor în ce privește mijloacele de a reține energia dramatică într-un mediu care s-o reflecte, sau cel puțin să-i dea suficientă rezonanță ca ea să fie totuși percepută de spectatorul de cinematograf. Adică a unei estetici, nu atât a actorului, cât a decorului și a decupajului.

Se înțelege, așadar, că teatrul filmat este cu desăvârșire sortit eșecului, când se reduce, mai mult ori mai puțin, la o fotografiere a reprezentației scenice, și mai ales atunci când aparatul încearcă să ne facă să uităm rampa și culisele. Energia dramatică a textului, în loc să revină actorului, se va pierde fără ecou în eterul cinematografic. Astfel se explică cum o piesă filmată poate să respecte un text, să fie bine jucată, în decoruri verosimile, dar să ni se pară total desființată. Acesta-i cazul, ca să reluăm un exemplu comod, al *Voiajorului fără bagaje*. Piesa zace în fața noastră, aparent identică cu sine însăși, dar golită de toată energia, ca un acumulator descărcat printr-un contact invizibil cu pământul.

Dincolo însă de estetica decorului, vedem că în ultimă analiză, atât pe scenă cât și pe ecran, se pune problema realismului. De altfel, la acest capitol vom reveni totdeauna când vom vorbi despre cinematograf.

Ecranul și realismul spațiului

Este într-adevăr ușor ca, pornind de la natura fotografică a cinematografului, să conchidem realismul său. Nici gând ca existența supranaturalului sau a fantasticului cinematografic să infirme realismul imaginii, ci dimpotrivă, ea este cea mai convingătoare dovadă a acestui realism. În cinematograf iluzia nu se bazează, ca la teatru, pe convenții admise tacit de public, ci pe realismul imprescriptibil a ceea ce-i arătăm. Trucajul trebuie

să fie absolut perfect: „omul invizibil“ trebuie să poarte pijama și să fumeze.

E cazul oare să tragem de aici concluzia că cinematograful este consacrat doar reprezentării, dacă nu a realității așa cum este, cel puțin a unei realități verosimile, a cărei identitate cu natura — așa cum o cunoaște el — spectatorul o va admite? Relativul eșec estetic al expresionismului german ar confirma această ipoteză: sub influența teatrului și a picturii, *Caligari*¹ a vrut să se sustragă realismului decorului. Dar ar însemna să dăm astfel o soluție simplistă unei probleme care admite răspunsuri mai subtile. Suntem dispuși să consimțim că ecranul se deschide asupra unui univers artificial, cu condiția să existe un numitor comun între imaginea cinematografică și lumea în care trăim. Experiența noastră despre spațiu constituie infrastructura concepției noastre despre univers. Transformând formula lui Henri Gouhier: „Scena acceptă toate iluziile, afară de cea a prezenței“, s-ar putea spune: „S-ar putea goli imaginea cinematografică de orice realitate, afară de una singură: cea a spațiului“.

Este poate o exagerare, căci — fără îndoială — nu s-ar putea concepe o reconstrucție a spațiului, purificată de orice referință la natură. Universul ecranului nu poate să se juxta pună universului nostru; el i se substituie neapărat, deoarece însuși conceptul universului este exclusiv spațial. Pentru un timp filmul este universul, lumea sau, dacă vrei, natura. Să recunoaștem că nu toate filmele care au încercat să substituie o natură fabricată și un univers artificial lumii cunoscute din experiența noastră, au fost neapărat nereușite. Admițând eșecurile lui *Caligari* și ale *Nibelungilor*², ne întrebăm de unde provine incontestabilul succes al lui *Nosferatu*³ și al *Patimilor Ioanei d'Arc* (criteriul succesului fiind faptul că aceste două pelicule din urmă nu au îmbătrânit). La prima vedere, s-ar părea că maniera regizorală în care se înscriu aceste patru filme aparține aceleiași categorii estetice și că — dincolo de diferențele de temperament sau de epocă — ele ar putea fi clasate într-un anumit „expresionism“ opus „realismului“. Dar dacă le vom examina mai de aproape, vom băga de seamă că între ele există deosebiri esențiale. Acestea sunt evidente în ceea ce-i privește pe Wiene și Murnau.

¹ Regia: Robert Wiene (1919) N.R.

² Regia: Fritz Lang (1924) N.R.

³ Regia: F.W. Murnau (1922) N.R.

Nosferatu se desfășoară mai ales în decoruri naturale, în timp ce pentru crearea atmosferei de fantastic din *Caligari*, se fac eforturi care decurg din deformările luminii și ale decorului. Cazul *Ioanei d'Arc* de Dreyer este mai subtil, căci aici rolul naturii pare la început inexistent. Deși mai discret, decorul lui Jean Hugo nu este de loc mai puțin artificial și teatral decât cel utilizat în *Caligari*; utilizarea sistematică a prim planului și a unghiurilor rare ajunge să distrugă spațiul. Obişnuiții cinecluburilor știu că înainte de proiecția filmului lui Dreyer nu se omite niciodată să se istorisească faimoasa poveste cu părul lui Falconetti, care a fost realmente tăiat pentru nevoile cauzei, și că se menționează absența machiajului actorilor. Aceste amănunte istorice nu depășesc de regulă interesul anecdotic. Or, mi se pare că în ele rezidă secretul estetic al filmului; acel secret care-i conferă veșnica tinerețe. Căci opera lui Dreyer încetează astfel de a nu avea nimic comun cu teatrul și chiar, s-ar putea spune, cu omul. Cu cât a recurs exclusiv la expresia umană, cu atât mai mult Dreyer s-a văzut nevoit să-i găsească echivalente reale. Să nu ne înșelăm asupra acelei prodigioase fresce de capete total nespecifică pentru filmul cu actori, fiind parcă realizată pentru un documentar de fizionomii. Nu este important că interpreții „joacă” bine, căci negul episcopului Cauchon sau pistruii lui Jean d'Yd sunt părți integrante ale acțiunii. În această dramă văzută la microscop, întreaga realitate palpită sub fiecare por al pieii. Deplasarea unui rid, zvâcnirea unei buze sunt zguduirile seismice și marea, fluxul și refluxul acestei aparențe umane. Mi se pare că suprema inteligență cinematografică a lui Dreyer constă în faptul că a turnat în exterior scenele pe care oricare altul le-ar fi turnat negreșit în studio. Decorul construit evocă desigur un ev mediu de teatru și de miniaturi... Într-un anume sens, nimic nu-i mai puțin realist ca acel tribunal plasat în cimitir sau ca acea poartă cu pod mobil, însă totul este scăldat cu adevărat în lumina soarelui iar groparul aruncă într-adevăr din groapa lui o lopată de pământ¹. Tocmai aceste detalii

¹ Iată motivul pentru care consider drept greșeli grave ale lui Laurence Olivier scenele din cimitir și ale morții Ofeliei în *Hamlet*. Aici ar fi avut prilejul să introducă soarele și pământul în contrapunct cu decorul castelului Elsenor. A întrevăzut el oare această necesitate când dădea imaginea reală a mării în timpul monologului lui Hamlet?

„secundare“ și aparent opuse esteticii generale a operei, îi conferă natura sa cinematografică.

Dacă paradoxul estetic al cinematografului rezidă într-o dialectică a concretului și a abstractului, într-o obligație a ecranului de a se exprima doar prin intermediul realității, este cu atât mai important să discernem elementele mizanscenei care confirmă noțiunea realității, așa cum e, de cele care o distrug. Or, a subordona sentimentul realității acumulării unor fapte reale este desigur un punct de vedere primitiv. *Doamnele din Bois de Boulogne* poate fi considerat drept un film eminent realist, deși aproape totul este aici stilizat. Totul. Afară de zgomotul nesemnificativ al unui ștergător de geam, murmurul unei cascade sau susurul pământului care curge dintr-un vas spart. Aceste zgomote, de altfel alese cu grijă din punct de vedere al lipsei lor de importanță în cadrul acțiunii, garantează în cazul de mai sus citat adevărul.

Fiind prin esență o dramaturgie a naturii, cinematograful nu poate exista fără construcția unui spațiu larg, care se substituie universului în loc de a se include în el. Ecranul n-ar putea să ne ofere iluzia sentimentului de spațiu, fără a recurge la anumite garanții reale. Este însă mai puțin o chestiune de construcție de decoruri, de arhitectură sau de imensitate, cât de introducere în mizanscenă a catalizatorului estetic care, chiar într-o doză infinitesimală, ajunge pentru ca să precipite totul în „realitate“. Pădurea de beton din *Nibelungii* apare în zadar infinită, noi nu credem în imensitatea ei, pe când freamătul în vânt, sub soare, al unei simple crengi de mesteacăn, ar putea să ajungă pentru evocarea tuturor pădurilor din lume.

Dacă această teorie este fondată, reiese că problema estetică primordială a teatrului filmat este cea a decorului. Misiunea regizorului este cea a transformării unui spațiu orientat către singura sa dimensiune interioară, din locul închis și convențional al jocului teatral, într-o fereastră asupra lumii.

Textul nu apare de prisos sau slăbit prin parafrazele mizanscenei în *Hamlet-ul* lui Laurence Olivier și mai puțin încă în *Macbeth* de Welles ci, paradoxal, în filmele realizate de Gaston Baty, tocmai în măsura în care acestea se străduiesc să creeze pe scenă un spațiu cinematografic, să nege cealaltă față a decoru-

Ideea, excelentă în sine, n-a fost pe deplin exploatată din punct de vedere tehnic.

lui, reducând astfel sonoritatea textului doar la vibrațiile vocii actorului, lipsite de cutia lor de rezonanță, ca o vioară redusă doar la corzile ei. Nu se poate nega că esențialul în teatru este textul. Conceput pentru expresia antropocentrică a scenei și însărcinat de a înlocui natura, textul nu poate să se desfășoare într-un spațiu transparent, ca sticla, fără a-și pierde rațiunea de a fi. Problema care se pune cineastului este deci să dea decorului său o opacitate dramatică, respectând totodată realismul lui firesc. O dată rezolvat acest paradox al spațiului, regizorul nu trebuie să se mai teamă să transporte pe ecran convențiile teatrale și servituțile textului, el regăsind dimpotrivă toată libertatea de a se sprijini pe aceste servituți. Pornind de la acest principiu, nu se mai pune problema ocularii „elementului teatral”, ci eventual chiar a scoaterii lui în relief printr-un refuz al facilităților cinematografice, cum fac Cocteau în *Părinții teribili* și Welles în *Macbeth*, sau printr-o punere între ghilimele a elementului teatral așa cum procedează Laurence Olivier în *Henric al V-lea*. Reîntoarcerea evidentă la teatrul filmat, reîntoarcere la care asistăm de zece ani încoace, se înscrie în special în istoria decorului și a decupajului; este vorba de o cucerire a realismului: desigur, nu a realismului temelor sau al expresiei, ci a acelui realism al spațiului fără de care fotografia în mișcare nu devine cinematograf.

O analogie a jocului

Acest progres n-a fost posibil decât pentru că opoziția teatru-cinematograf nu se bazează pe categoria ontologică a prezenței, ci pe o psihologie a jocului. De la o categorie la alta se trece de la absolut la relativ, de la antinomie la simpla contradicție. Dacă cinematograful nu-i poate restitui spectatorului conștiința obștească a teatrului, o anumită știință a mizanscenei îi permite în cele din urmă — și e vorba de un factor decisiv — de a conserva textului sensul și eficacitatea sa. Grefa textului teatral pe decorul cinematografic este astăzi o operație care reușește. Rămâne însă acea conștiință a opoziției active dintre spectator și actor, din care e constituit jocul în teatru și care simbolizează arhitectura scenică. Însă nici ea nu este cu totul refractară psihologiei cinematografice.

În teoria lui Rosenkrantz privind contradicția și identificarea ar trebui într-adevăr să intervină o modificare importantă. Par-

tea echivocă a acestei teorii ține de starea cinematografului în epoca respectivă, stare care dispare însă din ce în ce mai mult în actuala evoluție. Rosenkrantz pare a face din identificare sinonimul necesar al pasivității și evaziunii. În realitate, cinematograful mitic și oniric nu mai este decât un gen din ce în ce mai puțin folosit. Nu trebuie confundată o sociologie accidentală și istorică cu o psihologie de neînlăturat; ele sunt două mișcări de conștiință ale spectatorului, convergente, însă de loc solidare. Nu mă identific în același mod cu Tarzan și cu un preot de țară. Singurul numitor comun al atitudinii mele în fața acestor eroi este că eu cred realmente în existența lor, că nu pot refuza decât lipsindu-mă de participarea la film de a fi inclus în aventura lor, de a o trăi cu ei chiar în interiorul universului lor, „univers“ nu metaforic și figurat, ci spațialmente real. Această interioritate nu exclude în exemplul al doilea o conștiință de sine distinctă de cea a personajului la care accept să renunț în primul. Acești factori de origine afectivă nu sunt singurii care pot contraria identificarea pasivă; filme ca *Speranța* sau *Cetățeanul Kane* pretind de la spectator o vigilență intelectuală cu totul contrarie pasivității. Ceea ce se poate afirma, cel mult, este că psihologia imaginii cinematografice oferă o pantă firească unei sociologii a eroului, caracterizată printr-o identificare pasivă; în artă însă, ca și în morală, pantele sunt făcute și pentru a fi urcate. În timp ce omul de teatru modern caută deseori să atenueze conștiința jocului printr-un fel de realism relativ al mizanscenei (de pildă amatorul de Grand Guignol se joacă de-a frica însă păstrează chiar în momentele culminante de groază conștiința delicioasă de a fi înșelat), realizatorul de film descoperă reciproc mijloacele de a excita conștiința spectatorului și de a-i provoca reflecțiile: cam ca o contradicție în sânul unei identificări. Această zonă de conștiință privată, această conștiință de sine în toiul iluziei, constituie un fel de rampă individuală. În teatrul filmat nu microcosmosul scenic se opune naturii, ci spectatorul care devine conștient. În cinematograful, *Hamlet* și *Părinți teribili* nu pot și nu trebuie să scape legilor percepției cinematografice: Elsenor, la Roulotte există realmente, însă eu mă plimb prin ele invizibil, bucurându-mă de această libertate echivocă ce-o lasă anumite vise. Eu „merg“, însă cu o distanțare.

Desigur, această posibilitate de conștiință intelectuală în sânul unei identificări psihologice n-ar trebui confundată cu actul de voință constitutiv al teatrului și de aceea este în zadar să

dorim identificarea scenei cu ecranul, cum o face Pagnol. Oricât de conștient și de inteligent m-ar putea face un film, el nu apelează totuși la voința mea; cel mult la bunăvoința mea. Filmul are nevoie de eforturile mele pentru a fi înțeles și gustat, dar nu pentru a exista. Totuși, se pare că această marjă de conștiință permisă de cinematograf, ar fi practic suficientă pentru a crea o echivalență acceptabilă a plăcerii pur teatrale, că ea ar permite în orice caz să se conserve esențialul valorilor artistice ale piesei. Dacă nu poate pretinde să se substituie integral reprezentăției scenice, filmul este cel puțin în măsură să asigure teatrului o existență artistică valabilă, să ne ofere o plăcere analogă. Nu poate fi vorba, într-adevăr, decât de o mecanică estetică complexă în care eficacitatea teatrală originală nu este aproape niciodată directă, ci conservată, reconstituită și transmisă grație unui sistem de releu (de exemplu *Henric al V-lea*), de amplificare (de exemplu *Macbeth*), de inducție sau de interferență. Adevăratul teatru filmat nu este fonograful, el este unda Martenot.

Morala

Astfel practica (sigură) ca și teoria (posibilă) ale unui teatru filmat reușit, scot în evidență rațiunile eșecurilor anterioare. Fotografia pur și simplu animată a teatrului este o eroare puerilă, recunoscută de treizeci de ani, asupra căreia nu face să insistăm. A trebuit să treacă mult timp pentru ca „adaptarea” cinematografică să-și dezvăluie erezia; ea va continua încă să ne înșele, dar știm actualmente încotro duce: la stări neclare din punct de vedere estetic, care nu aparțin nici teatrului și nici filmului, la acel „teatru filmat” denunțat pe drept cuvânt de a fi un păcat împotriva spiritului cinematografic. Adevărata soluție, întrevăzută în sfârșit, constă în a înțelege că nu este vorba de a se transpune pe ecran elementul dramatic — care se modifică prin trecerea de la o artă la alta — al unei opere teatrale, ci invers, teatralismul dramei. Subiectul adaptării nu este cel al piesei, ci însăși piesa în specificitatea ei scenică. Acest adevăr, în sfârșit declarat, ne va permite să tragem trei concluzii care, inițial paradoxale, devin evidente dacă reflectăm mai profund asupra lor.

1) **Teatrul în ajutorul cinematografului.** În primul rând, departe de a perverti cinematograful, teatrul filmat, conceput

just, nu poate decât să-l îmbogățească și să-l înalțe. Mai întâi în ce privește fondul. Este, din păcate, un fapt cât se poate de cert că media producției cinematografice este mult inferioară din punct de vedere intelectual, dacă nu producției dramatice contemporane (căci aici trebuie incluși Jean de Létras și Henry Bernstein...), cel puțin patrimoniului teatral mereu actual. Chiar și dacă am ține cont numai de vechimea teatrului. Secolul nostru nu este mai puțin „al lui Charlot“, cât a fost secolul al XVII-lea „al lui Racine și Molière“, dar în fapt cinematograful nu are decât o jumătate de secol, pe când literatura dramatică are douăzeci și cinci. Ce ar reprezenta astăzi scena franceză, dacă la fel ca ecranul, n-ar oferi practic azil decât producției ultimilor zece ani? Deoarece nu se poate contesta că cinematograful trece printr-o criză de subiecte, el nu riscă mare lucru dacă angajează scenariști ca Shakespeare sau chiar Feydeau. Să nu mai insistăm, cauza este prea evidentă.

Problema apare mult mai puțin evidentă în ceea ce privește forma. Dacă cinematografia este o artă majoră, care posedă și ea legile și limbajul ei specific, poate oare câștiga prin subordonarea față de legile și limbajul altei arte? Mult! Și tocmai în măsura în care, renunțând de a mai trișa — acțiune zadarnică și puerilă — își propune într-adevăr să se supună și să servească. Ar trebui, pentru a o justifica pe deplin, să se situeze cazul într-o istorie estetică a influențelor în artă. S-ar scoate astfel în evidență, credem noi, o legătură hotărâtoare între tehnicile artistice, cel puțin într-un anumit stadiu al evoluției lor. Prejudicata noastră despre „arta pură“ este o noțiune critică relativ modernă. Autoritatea acestor precedente nu este însă indispensabilă. Arta mizanscenei, al cărei mecanism în câteva filme mari am încercat să-l relevăm mai sus, presupune din partea regizorului, în mai mare măsură decât ipotezele noastre teoretice, o egală înțelegere a limbajului cinematografic și a faptului teatral. Dacă „filmul de artă“ a eșuat acolo unde au reușit Laurence Olivier și Cocteau, aceasta se datorează în primul rând faptului că aceștia au avut la dispoziție mijloace de expresie mult mai evolute, dar și pentru că au știut să se servească de ele mai bine decât contemporanii lor. A spune că *Părinți teribili* este un excelent film dar că „nu este cinema“, sub pretextul că urmează pas cu pas mizanscena teatrală, este o critică lipsită de sens. Căci tocmai în această măsură este cinematograf. *Topaze* (în ultima formă) de Marcel Pagnol nu este cinematograf, tocmai pentru că nu este

nici teatru. Există mai mult cinematograf, și încă mare, numai în *Henric al V-lea* decât în 90% din filmele realizate după scenarii originale. Cum a subliniat atât de bine Cocteau, poezia pură nu este de loc cea care nu vrea să spună nimic; toate exemplele din abatele Brémond sunt o ilustrare a contrariului: „fiica lui Minos și a Pasiphaei“ este o fișă de stare civilă. Pe ecran s-ar putea reprezenta un cinematograf pur în clipa în care unui vers ca acesta i s-ar respecta la modul cel mai inteligent posibil valoarea teatrală. Din păcate, modalitatea respectivă este încă virtuală. Cu cât își va propune să fie mai fidelă textului și exigențelor sale teatrale, cu atât mai mult cinematografia va fi obligată să aprofundeze propriul ei limbaj. Cea mai bună transpunere este cea care a realizat cea mai profundă intimitate cu geniul celor două limbaje și stăpânirea lor cea mai perfectă.

2) **Cinematograful va salva teatrul.** De aceea cinematografia va restitui fără zgârcenie teatrului tot ceea ce i-a luat. Dacă n-a și făcut-o.

Căci dacă reușita teatrului filmat presupune un progres dialectic al formei cinematografice, ea implică în mod reciproc și necesar o revalorizare a faptului teatral. Ideea exploatată de Marcel Pagnol, conform căreia cinematografia va înlocui teatrul punându-l în conservă, este complet falsă. Ecranul nu poate elimina scena așa cum pianul a luat locul clavecinului.

Întâi și-ntâi, pentru cine să „ia locul teatrului“? Nu pentru publicul de cinema, care l-a părăsit de mult. Divorțul între popor și teatru nu datează, după știința mea, de la reprezentația de la Grand Café din 1895¹. Este vorba despre minoritatea de privilegiați ai culturii și ai banilor care constituie actuala clientelă a sălilor dramatice? Se vede doar clar că Jean de Létraz nu a dat faliment și că provincialul venit la Paris nu confundă sânii lui Françoise Arnoul pe care i-a văzut pe ecran cu cei ai Nathalie Nattier de la Palais-Royal, deși cei din urmă sunt acoperiți de un soutien; ei sunt însă, dacă o pot spune, „în carne și în oase“. Ah, prezența de neînlocuit a actorului! în ce privește sălile „serioase“, să zicem Marigny sau Comédie-Française, este în mod evident vorba de o clientelă care în mare parte nu merge la cinematograf, iar în rest, de spectatori capabili să frec-

¹ Prima reprezentație publică de cinematograf dată de frații Lumiere și care a avut loc la 26 decembrie 1895 în subsolul localului Grand Café din Paris. (N.R.)

venteze și unul și altul fără a învălmăși plăcerile pe care ambele le oferă. Într-adevăr, dacă a existat vreo încălcare de teren, nu s-a încălcat cel al spectacolului de teatru, așa cum îl cunoaștem astăzi, ci mai degrabă locul abandonat de multă vreme de către formele defuncte ale teatrului popular. Nu numai că cinematografia nu intră serios în concurență cu teatrul, dar este în situația de a reda gustul și simțul pentru teatru unui public care le pierduse¹.

Se poate ca „teatrul în conservă“ să fi contribuit un timp la dispariția turneelor în provincie. Când Marcel Pagnol filmează *Topaze* el nu-și ascunde intențiile; să furnizeze piesa lui provinciei la costul unui bilet de cinema și cu o distribuție de „clasă pariziană“. Succesul fiind epuizat pe bulevard, filmul este difuzat aceluia care n-au putut să vadă piesa. Prin locurile unde treceau altădată turnee cu o distribuție fără mare strălucire, filmul oferă mai convenabil actorii premierei și decoruri somptuoase. Însă iluzia n-a fost pe deplin eficace decât câțiva ani și astăzi vedem reapărând turneele de provincie, ameliorate grație experienței. Publicul pe care îl regăsesc; blazat de luxul, distribuția, și mizanscena cinematografului, așteaptă de la teatru mai mult și mai puțin. La rândul lor, din cauza concurenței, organizatorii de turnee nu mai pot să-și permită acea lipsă de exigență de altădată.

Popularizarea succeselor pariziene nu este însă la urma urmelor țelul renașterii teatrale și această renaștere nu este principalul merit al „concurenței“ dintre ecran și scenă. S-ar putea spune chiar că această ameliorare a turneelor provinciale se

¹ Cazul Teatrului Național Popular (T.N.P.) ne oferă un alt exemplu neprevăzut și paradoxal de susținere a teatrului prin cinematografie. Însuși Jean Vilar nu ar contesta, presupun, sprijinul hotărâtor pentru succesul întreprinderii pe care l-a constituit o celebritate cinematografică ca cea a lui Gérard Philipe. De altfel, făcând aceasta, cinematografia restituie teatrului o parte din capitalul împrumutat cu vreo patruzeci de ani în urmă, în epoca eroică în care industria filmului, adolescentă și îndeobște disprețuită, a găsit în celebritățile scenei cautiunea artistică și prestigiul de care avea nevoie pentru a fi luată în serios. Este adevărat că timpurile s-au schimbat repede. Sarah Bernhardt a perioadei dintre cele doua războaie se numea Greta Garbo și în prezent teatrul este fericit și foarte dispus să treacă pe afiș numele unei vedete de cinema.

datorează teatrului filmat de proastă calitate. Defectele acestuia, dezgustând cu timpul o parte din public, l-au readus la teatru.

Situația a fost similară în ce privește fotografia și pictura, prima dispensând-o pe a doua de lucrurile care erau, din punct de vedere estetic, cel mai puțin esențiale : asemănarea și anecdota. Caracterul perfect, economic și facil al fotografiei au contribuit până la urmă să ridice valoarea picturii, să o confirme în specificitatea ei de neînlocuit.

Dar avantajele coexistenței lor nu s-au limitat la atât. Fotografii n-au fost doar niște paria ai picturii. În timp ce devenea mai conștientă de sine însăși, pictura integra fotografia. Degas și Toulouse-Lautrec, Renoir și Manet au înțeles fenomenul fotografic (și chiar, în mod profetic, cel cinematografic) în esența lui. Ei s-au opus fotografiei în singura manieră valabilă, printr-o îmbogățire dialectică a tehnicii picturale. Ei au înțeles, mai bine decât fotografii și mult înaintea cineaștilor, legile noii imagini și au fost primii care le-au aplicat.

Dar asta nu-i totul și fotografia este în curs de a face artelor plastice servicii și mai hotărâtoare. Domeniul lor fiind deja perfect cunoscut și delimitat, imaginea automată multiplică și reînnoiește cunoașterea noastră despre imaginea picturală. Malraux a spus despre acest fenomen exact ceea ce trebuia. Dacă pictura a putut deveni arta cea mai individuală, cea mai oneroasă, cea mai independentă de orice compromis, și în același timp cea mai accesibilă, ea datorează aceasta fotografiei în culori.

Același proces este aplicabil la teatru : „teatrul în conservă“ prost a ajutat adevăratul teatru să-și descopere legile sale. Cinematograful a contribuit și el la reînnoirea mizanscenei teatrale. Acestea sunt bunuri câștigate. Dar mai este un al treilea, pe care teatrul filmat bun permite să-l întrevădem: un progres formidabil al culturii teatrale a marelui public, atât în ce privește răspândirea cât și înțelegerea. Ce este la urma urmelor un film ca *Henric al V-lea*? în primul rând Shakespeare pentru toți. Dar pe deasupra, și mai cu seamă, o lumină strălucitoare proiectată asupra poeziei dramatice a lui Shakespeare. Cea mai eficace și cea mai amețitoare metodă de a analiza teatrul. Shakespeare iese din această aventură de două ori shakespearian. Nu numai că adaptarea operei dramatice multiplică publicul său virtual, așa cum adaptările romanelor îmbogățesc editării, dar publicul este mult mai bine pregătit ca înainte pentru

plăcerea pe care i-o oferă teatrul. *Hamlet* de Laurence Olivier nu poate evident decât să lărgească publicul lui *Hamlet* de Jean-Louis Barrault și să-i dezvolte simțul critic. După cum între plăcerea de a poseda cea mai bună dintre reproducerea moderne ale unui tablou sau originalul însuși, deosebirea este ireductibilă, vizionarea lui *Hamlet* pe ecran nu poate înlocui interpretarea lui Shakespeare să zicem de către o trupă de studenți englezi. Dar este necesară o autentică cultură teatrală pentru a aprecia superioritatea reprezentației *reale* create de amatori, adică pentru a participa la jocul lor.

Or, cu cât teatrul filmat este mai izbutit, cu atât aprofundează mai bine faptul teatral pentru a-l servi, scoțând în același timp în relief deosebirea ireductibilă dintre ecran și scenă. Dimpotrivă, „teatrul în conservă“ pe de o parte, și teatrul mediocru de bulevard pe de alta, sunt cele care întrețin confuzia. *Părinți teribili* nu induce în eroare pe nimeni. Nu există un singur plan care să nu fie mai eficace decât echivalentul său scenic, dar totodată nici unul care să nu facă implicit aluzie la imponderabilul plus de plăcere pe care ni l-ar fi oferit reprezentația reală. Nu există o mai bună propagandă pentru teatrul adevărat, ca teatrul filmat bun. Toate aceste adevăruri sunt deja indiscutabile și ar fi fost ridicol să mă opresc atâta asupra lor, dacă mitul „teatrului filmat“ nu s-ar manifesta încă deseori sub forma de prejudecăți, confuzii și concluzii prestabilite.

3) **De la teatrul filmat la teatrul cinematografic.** Ultima mea concluzie va fi, recunosc, mai îndrăzneță. Am considerat până aici teatrul ca o categorie estetică absolută, de care cinematograful s-ar apropia într-un mod satisfăcător, nefiindu-i însă, în cel mai bun caz, decât un servitor umil. Totuși, în prima parte a acestui studiu am putut recunoaște în genul burlesc renașterea unor genuri dramatice practic dispărute, ca farsa și *commedia dell'arte*. Anumite situații dramatice, anumite tehnici istoricește degenerate au regăsit în cinematografie înainte de toate terenul sociologic de care au nevoie pentru a exista și, mai mult, condițiile pentru o desfășurare integrală a esteticii lor pe care scena o menținea congenital atrofiată. Atribuind spațiului funcția de protagonist, ecranul n-a trădat spiritul farsei ; el a conferit doar sensului metafizic al bastonului lui Scapin dimensiunile sale reale, și anume cele ale Universului. Burlescul este înainte de toate expresia dramatică a unui terorism al lucrurilor, din care Keaton, mai mult decât Chaplin, a știut să compună o tragedie a

obiectului. Dar este adevărat că formele comice constituie în istoria teatrului filmat o problemă aparte, probabil deoarece râsul permite sălii de cinema să capete conștiință de sine și să se sprijine pe această conștiință pentru a regăsi ceva din contradicția teatrală. În orice caz — din acest motiv chiar n-am împins studiul mai departe — grefa între cinematograful și teatrul comic s-a operat spontan și a fost atât de perfectă, că roadele ei au fost întotdeauna considerate drept cinematograful pur.

Astăzi, când ecranul știe să primească, fără să-l trădeze, și alt teatru decât cel comic, nimic nu ne interzice să considerăm că el ar putea să-l și reînnoiască, dezvoltând unele dintre virtualitățile sale scenice. Filmul nu poate, nu trebuie să fie — după cum am văzut — decât o modalitate paradoxală a mizanscenei teatrale, însă structurile scenice au importanța lor și nu este indiferent dacă jucăm *Iulius Cezar* în Arenele din Nîmes sau în teatrul l'Atelier; or, anumite opere dramatice — și nu dintre cele mai neînsemnate — suferă practic de vreo treizeci sau cincizeci de ani de pe urma unui dezacord între stilul de mizanscenă pe care îl reclamă și gustul contemporan. Mă gândesc în special la repertoriul tragic. Fenomenul se datorează în aceste cazuri mai ales stingerii rasei de trágedieni tradiționali ca Mounet-Sully sau Sarah Bernhardt, dispăruți la începutul secolului ca reptilele uriașe la sfârșitul erei secundare. Printr-o ironie a sorții, tocmai cinematograful a conservat resturile lor fosilizate în „filmul de artă”. A devenit un loc. comun să se atribuie această dispariție ecranului și asta pentru două rațiuni convergente: una estetică, cealaltă sociologică. Ecranul a modificat într-adevăr accepția pe care o dăm verosimilului în interpretare. Ajunge să vedem unul din micile filme jucate de Sarah Bernhardt sau Le Bargy, pentru a înțelege că acest tip de actor purta încă virtual coturni și mască. Însă masca este caraghioasă când prim planul poate să ne înece într-o lacrimă și port-vocea este ridicolă când microfonul face să bubuie glasul cel mai prăpădit. Ne-am obișnuit astfel cu interiorizarea ce nu-i lasă actorului de teatru decât o marjă de stilizare restrânsă, dincolo de care cade în neverosimil. Factorul sociologic este poate și mai hotărâtor: succesul și eficacitatea unui Mounet-Sully se datorau fără îndoială talentului său, susținut însă de asentimentul complice al publicului. Acesta era fenomenul „monstrului sacru”, astăzi aproape total transferat în cinematografie. A afirma că în cadrul concursurilor Conservatorului nu mai apar trágedieni nu înseamnă de loc că nu se mai

nasc actrițe ca Sarah Bernhardt, ci că nu mai există acordul între epocă și darurile lor. Voltaire se chinuia, de pildă, să plagieze tragedia secolului al XVIII-lea, deoarece credea că doar Racine murise, când de fapt tragedia era moartă. În zilele noastre, nici n-am remarca deosebirea dintre Mounet-Sully și un cabotin de provincie, deoarece suntem incapabili să ne dăm seama de diferență. În „filmul de artă” vizionat de un tânăr din zilele noastre, monstrul rămâne, însă nu mai e sacru.

În aceste condiții nu trebuie să ne mire că îndeosebi tragedia lui Racine trece printr-o eclipsă. Din fericire, grație simțului ei conservator, Comedia Franceză este în stare să-i asigure un mod de viață acceptabil, deși nu triumfal¹. Și aceasta printr-o interesantă filtrare a valorilor tradiționale, prin adaptarea lor cu grijă la gustul modern, și nu printr-o reînnoire radicală pornind de la gustul epocii. În mod paradoxal, tragedia antică ne emoționează din nou datorită Sorbonei și a râvnei arheologice a studenților. Dar în aceste experiențe de amatori trebuie să vedem tocmai cea mai radicală reacție împotriva teatrului de actori.

Or, nu este firesc să ne gândim că dacă cinematograful a deturnat total în avantajul său estetica și sociologia monstrului sacru, din care trăia tragedia pe scenă, el poate să le restituie teatrului dacă acesta le-ar revendica? Este permis să visăm la ceea ce ar fi fost *Athalie* cu Yvonne de Bray, ecranizată de Jean Cocteau.

Dar, fără îndoială, nu numai stilul interpretării tragice și-ar regăsi pe ecran rațiunea de a fi. Se poate concepe o revoluție corespunzătoare în mizanscenă care, fără a înceta de a fi credincioasă spiritului teatral, i-ar oferi structuri noi, în concordanță cu gustul modern și mai ales la scara unui formidabil public de masă. Teatrul filmat așteaptă un Jacques Copeau, care să facă din el un teatru cinematografic.

Așa că, nu este numai teatrul filmat, fondat de fapt și de drept de acum înainte din punct de vedere estetic, dar știm că nu există piese, oricare ar fi stilul lor, care să nu poată fi ecranizate,

¹ Datorită cinematografului în culori, lucrurile stau la fel cu *Henric al V-lea*. Iată în *Fedra* un exemplu de virtualitate cinematografică; povestirea lui Thérèse, reminiscență verbală a tragi-comediei, considerată ca o bucată literară deplasată din punct de vedere dramatic, și-ar regăsi, realizată în imagini cinematografice, o nouă rațiune de a fi.

cu condiția să se poată imagina reconversiunea spațiului scenic în datele mizanscenei cinematografice; mai mult decât atât, s-ar putea ca mizanscena teatrală și modernă a anumitor opere clasice să nu mai fie posibilă de-acum înainte decât în film. Nu este o întâmplare că printre cei mai mari cineaști ai timpului nostru se află și mari oameni de teatru. Welles sau Laurence Olivier n-au venit în cinematografie din cinism, snobism sau ambiție, și nici măcar ca Pagnol — pentru a-și populariza efortul lor teatral. Pentru ei, cinematograful nu este decât o manifestare teatrală complementară: posibilitatea de a realiza mizanscena contemporană, așa cum o simt și cum o vor.

(1951)

PICTURĂ ȘI CINEMATOGRAF

Filmele despre artă, cel puțin cele care folosesc opera în scopul unei sinteze cinematografice, ca scurt-metrajele lui Emmer, *Van Gogh* de Alain Resnais, R. Hessens și Gaston Diehl, *Goya* de Pierre Kast, sau *Guernica* de Alain Resnais și R. Hessens, provoacă uneori o obiecție majoră din partea pictorilor și a multor critici de artă. Am auzit-o chiar din gura unui inspector general pentru desen al Ministerului Educației Naționale, după o prezentare a lui *Van Gogh*.

Ea se reduce, în esență, la această concluzie: când utilizează pictura, cinematograful o trădează; și o trădează pe toate planurile. Unitatea dramatică și logică a filmului stabilește cronologii sau legături fictive între opere uneori foarte depărtate în timp și în spirit. În *Guerrieri*, Emmer merge chiar până la a amesteca pictorii, însă înșelătoria nu este mai puțin gravă când P. Kast introduce fragmente din *Caprichos* pentru a susține montajul lui *Malheurs de la Guerre (Nenorocirile războiului)*, sau când Alain Resnais jonglează cu epocile lui Picasso.

Dar chiar dacă cineastul ar respecta cu scrupulozitate datele de istorie a artei, el ar continua să-și bazeze munca pe o operație împotriva naturii. Cineastul analizează o operă sintetică prin esența ei, îi distruge unitatea și operează o nouă sinteză care nu este cea voită de pictor. Ar fi de ajuns să-l întrebăm cu ce drept.

Dar aici este vorba de ceva mai grav: mai mult chiar decât pictorul, este trădată pictura, căci spectatorul crede că are în fața ochilor realitatea picturală, în timp ce, de fapt, el este forțat să o perceapă conform unui sistem plastic care o denaturează profund. Înainte de toate în alb-negru; nici măcar filmul în culori nu va aduce o soluție satisfăcătoare, fidelitatea nefiind absolută și raportul tuturor culorilor tabloului influențând tonalitatea fiecăreia dintre ele. Pe de altă parte, montajul reconstituie o unitate temporală orizontală, oarecum geografică, pe când temporalitatea tabloului — atât cât o admitem că există — se desfășoară în chip geologic, în profunzime. În sfârșit, și mai ales (acest argument mai subtil nu este de loc invocat, dar el este totuși cel mai important), ecranul distruge radical spațiul pictural. Ca și teatrul prin rampă și arhitectura scenică, pictura

se opune într-adevăr realității, mai ales realității pe care o reprezintă. prin rama ce o încadrează. Rama tabloului nu are o simplă funcție decorativă sau retorică. Punerea în valoare a compoziției tabloului nu este decât o consecință secundară. Rama are drept misiune mult mai esențială, dacă nu de a crea, cel puțin de a sublinia eterogenitatea microcosmosului pictural și a macrocosmosului natural în care s-a inserat tabloul. De unde și complicația barocă a ramei tradiționale, însărcinată să stabilească o soluție de continuitate, inexplicabilă din punct de vedere geometric, între tablou și peretele său, adică între pictură și realitate. De unde și, după cum bine explica Ortega y Gasset, triumful ramei aurite, „ca materia care produce maximum de reflexe și în care reflexul este acea notă de culoare, de lumină, care nu poartă în sine nici o formă, care este culoare pur informă“.

Cu alte cuvinte, rama tabloului constituie o zonă de dezorientare a spațiului. Ea opune spațiului natural și celui al: experienței noastre active, care mărginește limitele sale exterioare, spațiul orientat spre interior, spațiul contemplativ ce este deschis numai spre interiorul tabloului.

Limitele ecranului nu sunt, cum s-ar înțelege uneori pe baza vocabularului tehnic, rama imaginii, ci un cașeu care nu dezvăluie decât o parte a realității. Rama polarizează spațiul către interior, tot ce ne arată ecranul este, dimpotrivă, considerat că se prelungește indefinit în univers. Rama este centripetă, ecranul — centrifug. În consecință, dacă răsturnând procesul pictural, se inserează ecranul în ramă, spațiul tabloului își pierde orientarea și limitele și se impune imaginației noastre ca nedefinit. Fără a pierde celelalte caractere plastice ale artei, tabloul suferă de pe urma proprietăților spațiale ale cinematografului, el participă la un univers pictural virtual ce îl copleșește din toate părțile. Pe această iluzie mentală s-a bazat Luciano Emmer în reconstrucțiile estetice fantastice care stau în mare parte la originea filmelor contemporane de artă și mai ales a lui *Van Gogh* de Resnais. În acest film, regizorul a tratat ansamblul operei pictorului ca un singur și imens tablou, unde aparatul are aceeași libertate de mișcare ca în oricare film documentar. Din „strada din Arles“ noi „pătrundem“ prin fereastră „în“ casa lui Van Gogh și ne apropiem de patul cu plapuma roșie. Resnais îndrăznește chiar să realizeze „contracâmpul“ unei bătrâne țărănci olandeze intrând în casa lui:

Evident, este ușor să se pretindă că o astfel de operație denaturează radical caracteristicile picturii și că ar fi mai bine ca Van Gogh să aibă mai puțini admiratori, dar aceștia să știe exact ceea ce admiră — și că această difuzare culturală este ciudată, deoarece începe prin a distruge obiectul său.

Acest pesimism nu rezistă însă criticii, mai întâi dintr-un punct de vedere contingent și pedagogic apoi, și mai puțin, din punct de vedere estetic.

Căci, în loc de a se reproșa cinematografului neputința lui de a ne restitui fidel pictura, n-ar trebui oare, dimpotrivă, să ne minunăm că s-a găsit în sfârșit cheia miraculoasă care va deschide pentru milioane de spectatori poarta capodoperelor? Într-adevăr, aprecierea unui tablou și plăcerea estetică sunt aproape imposibile fără o inițiere prealabilă a spectatorului, fără o educație în domeniul picturii, care să-i permită să săvârșască efortul de abstractizare prin care modul de existență al suprafeței pictate se deosebește categoric de lumea exterioară reală. Până în secolul al XIX-lea alibiul asemănării constituia neînțelegerea realistă prin care profanul credea că poate pătrunde tabloul, anecdota dramatică sau morală multiplicând capcanele pentru spiritul incult. Se știe destul de bine că astăzi lucrurile nu mai stau la fel și ceea ce mi se pare hotărâtor în eseurile cinematografice ale lui Luciano Emmer, Storch, Alain Resnais; Pierre Kast și câțiva alții, este că ei au ajuns tocmai să „dizolve”, ca să zicem așa, opera picturală în percepția naturală, astfel că pentru a vedea, ajunge numai să ai ochi nefiind necesare nici o cultură, nici o inițiere, pentru a simți imediat plăcerea picturii — impusă spiritului, s-ar putea spune de structurile imaginii cinematografice, ca un fenomen firesc.

Pictorii să aibă în vedere că nu este vorba de o regresie a idealului pictural, de o violare spirituală a operei sau de o înapoiere la o concepție realist-anecdotică, căci această nouă popularizare a picturii nu acționează în esență asupra subiectului și în nici un fel asupra formei! Pictorul poate continua să picteze cum îi place, influența cinematografului rămâne exterioară, desigur realistă, dar — și aceasta este descoperirea imensă care ar trebui să facă plăcere oricărui pictor — de un realism de grad secund, pornind de la abstracția tabloului. Grație cinematografului și proprietăților psihologice ale ecranului, semnul elaborat

și abstract reia pentru orice spirit evidența și greutatea unei realități minerale. Cine nu observă oare că, din acel moment, cinematograful, departe de a compromite și de a denatura o altă artă, este, dimpotrivă, în curs de a o salva, atrăgând atenția asupra ei. Dintre toate artele moderne, pictura este poate cea în care divorțul între artist și imensa majoritate a publicului neinițiat este cel mai acut. Cum să nu fii fericit — doar dacă nu recunoști deschis că ai o atitudine inflexibilă de mandarin — când vezi opera de artă pusă la dispoziția publicului și recepționată de acesta în condițiile curente de cultură? Dacă aceste condiții îi irită pe susținătorii malthusianismului cultural, ei ar trebui să se gândească că poate datorită lor vom reuși să facem și economia unei revoluții artistice: cea a „realismului“, care pentru a pune pictura la dispoziția poporului procedează într-un chip cu totul diferit.

În ce privește obiecțiile pur estetice, spre deosebire de aspectul pedagogic al problemei, ele pornesc evident de la o neînțelegere care determină implicit să i se ceară cineastului alt lucru decât cel pe care și-l propune. Într-adevăr, *Van Gogh* sau *Goya* nu sunt, sau nu sunt numai o nouă prezentare a operei acestor pictori. Cinematograful nu joacă aici rolul subordonat și didactic al unor fotografii dintr-un album sau al unor diapozitive în cadrul unei conferințe. Aceste filme sunt ele însele niște opere. Justificarea lor este autonomă. Nu trebuie să le judecăm numai în raport cu pictura pe care o utilizează, ci în raport cu anatomia sau mai degrabă cu histologia acestei ființe estetice noi, născute din conjuncția picturii cu cinematograful. Obiecțiile pe care le-am formulat înainte nu sunt în realitate decât definiția legilor noi, rezultate din această întâlnire. Cinematograful nu vine să „slujească“ sau să trădeze pictura, ci să-i adauge un fel de a fi. Filmul de pictură este o simbioză estetică între ecran și tablou, ca lichenul — între algă și ciupercă. A te indigna în fața lui, este la fel de absurd ca a condamna spectacolul de operă în numele teatrului și al muzicii.

*

Este totuși adevărat că fenomenul comportă un aspect foarte modern de care această comparație tradițională nu ține seamă. Filmul de pictură este altceva decât desenul animat. Paradoxul său constă în faptul că utilizează o operă total elaborată, suficientă în sine. Dar tocmai pentru că îi substituie o operă de gradul

doi, pornind de la o materie estetic elaborată, el aruncă asupra acesteia o lumină nouă. Poate chiar prin faptul că filmul este o operă artistică în deplinul înțeles al cuvântului și, în consecință, pare să trădeze pictura, el o servește cel mai bine. Prefer, fără discuție, *Van Gogh* sau *Guernica*, lui *Rubens* sau filmului *De Renoir á Picasso (De la Renoir la Picasso)* de Haesaerts, care nu intenționează să fie decât pedagogice și critice. Nu numai pentru că libertățile ce și le permite Alain Resnais păstrează ambiguitatea, polivalența specifică oricărei creații autentice, în timp ce concepțiile critice ale lui Storck și Haesaerts asigurând contactul meu cu opera, îl limitează totodată, dar mai ales fiindcă creația este, în cazul de față, cea mai bună critică. Denaturând opera, spărgând cadrul ei, atacând însăși esența ei, filmul o constrânge să dezvăluie anumite virtualități secrete pe care le conține. Știam noi oare, înainte de Resnais, ce era *Van Gogh fără galbenul său*? Desigur, încercarea este periculoasă și primejdiile ei se întrevăd în filmele mai puțin bune ale lui Emmer: dramatizare artificială și mecanică, ea riscă, în cele din urmă, să substituie anecdota tabloului; căci reușita depinde atât de valoarea cineastului cât și de înțelegerea deplină a pictorului de către cineast. Există o critică literară care este în același timp o re-creație, cea a lui Baudelaire despre Delacroix, cea a lui Valéry despre Baudelaire, cea a lui Malraux despre Greco. Să nu atribuim cinematografului slăbiciunile și păcatele oamenilor. O dată trecut farmecul surprizei și al descoperirii, filmele despre pictură vor valora atât cât valorează cei ce le vor face.

WESTERNUL SAU CINEMATOGRAFUL AMERICAN PRIN EXCELENȚĂ¹

Este lesne de afirmat că westernul „este cinematograful prin excelență” pentru motivul că cinematograful este însăși mișcarea. Este adevărat că bățiile și cavalcada sunt atributele obișnuite ale westernului. Așa că westernul nu ar fi decât o variantă a filmului de aventuri. Pe de altă parte, dinamismul personajelor, dinamism dus până la un fel de paroxism, este inseparabil de cadrul lui geografic, astfel că westernul s-ar putea tot atât de bine defini prin decorul (orașul din lemn) și peisajul său. Dar și alte genuri sau alte școli cinematografice, de exemplu producția mută suedeză, s-au prevalat de poezia dramatică a peisajului, fără ca această poezie, care a contribuit la măreția filmelor lor, să le poată asigura supraviețuirea. Mai mult, s-a întâmplat uneori, ca de pildă în filmul *Overlanders* (Transhumanții), să se împrumute una din temele westernului — mișcarea tradițională a turmelor — plasând-o într-un peisaj (al Australiei centrale) destul de asemănător celui din Vestul american. Rezultatul, se știe, a fost excelent; din fericire nu s-a încercat o repetare a acestui act de cutezanță paradoxală a cărei reușită s-a datorat numai unor împrejurări excepționale. Și dacă uneori se turnează filmul western în Franța, în peisajul din Camargue, faptul nu face decât să dovedească o dată mai mult vigoarea și popularitatea unui gen care suportă contrafacerea, pastișa sau parodiarea.

Într-adevăr, am încerca zadarnic să reducem esența westernului la unul sau altul din componentele sale evidente. Vom regăsi și în altă parte aceleași elemente, dar nu și privilegiile ce par să-i fie proprii. Trebuie, așadar, să tragem concluzia că noțiunea de western nu înseamnă numai forma sa. Cavalcadele, bățiile, bărbații puternici și curajoși în peisajul de o austeritate sălbatică nu ar fi de ajuns pentru a defini sau circumscrie farmecul genului.

Aceste atribute ale formei, după care de obicei se recunoaște westernul, nu sunt decât semnele sau simbolurile realității sale

¹ Prefața la volumul cu același titlu de J-L. Rieupeyrou, Paris, Ed. du Cerf, 1953.

profunde, care este mitul. Westernul s-a născut din întâlnirea unei mitologii cu un mijloc de expresie; legenda Vestului a existat înainte de cinematograful sub forme literare sau folclorice; de altfel înmulțirea filmelor nu a ucis literatura western, care continuă să-și păstreze publicul și să furnizeze scenariștilor cele mai bune subiecte ale sale. Dar nu există o măsură comună pentru audiența limitată și națională de care se bucură „povestirile western” și audiența universală a filmelor ce se inspiră din ele. Așa cum miniaturile din cărțile de rugăciuni au servit ca modele pentru arta statuară și pentru vitraliile catedrelor, această literatură, eliberată de limbaj, își află pe ecran o promovare pe măsura posibilităților, ca și când dimensiunile imaginii s-ar confunda, în sfârșit, cu cele ale imaginației.

Vom insista asupra unui aspect mai puțin cunoscut al westernului și anume asupra adevărului său istoric, mai puțin cunoscut, în primul rând datorită, fără îndoială, ignoranței noastre, dar mai ales datorită prejudecății solid înrădăcinate după care westernul n-ar putea să redea decât povestiri foarte puerile, fructele unei imaginații naive, și nu s-ar preocupa de veracitatea psihologică, istorică sau chiar de cea materială. Este adevărat că, din punct de vedere numeric, filmele western, în care să se observe o preocupare evidentă pentru adevărul istoric, constituie o minoritate. Este tot atât de adevărat că aceste filme nu sunt în mod necesar singurele valabile din punct de vedere cinematografic. Ar fi ridicol să judecăm după criteriile arheologiei personajul lui Tom Mix¹ (și cu atât mai puțin calul său alb, năzdrăvan) sau chiar personajele lui William Hart² și Douglas Fairbanks³, care au făcut frumoasele filme din marea perioadă primitivă a westernului. La urma urmelor, numeroase westernuri actuale cu o ținută onorabilă [mă gândesc de exemplu la *Along the Great Divide* (*De a lungul frontierei*), la *Yellow Sky* (*Cerul galben*), sau *High-Noon* (*La amiază*)] nu au decât analogii destul de vagi cu istoria. Ele sunt în primul rând opere ale imaginației. Dar ar fi tot atât de greșit să se ignore referirile istorice ale westernului sau să se nege libertățile arbitrare ale scenariilor sale. J.L. Rieu-

¹ Thomas Edwin Mix, zis Tom Mix, actor american (1881-1947) (N.R.)

² William Surrey Hart, actor american (1870-1946). (N.R.)

³ Douglas Ullman, zis Douglas Fairbanks, actor american, una dintre vedetele celebre ale filmului mut (1883-1939). (N.R.)

peyrout arată perfect geneza idealizării epice pornind de la o întâmplare relativ recentă, dar poate că, preocupat să amintească lucruri care de obicei se uită sau se ignoră, el se referă în studiul său în special la filme ce-i ilustrează teza și lasă implicit în umbră cealaltă față a realității estetice. Totuși, tocmai acest aspect i-ar da de două ori dreptate. Deoarece raporturile adevărului istoric cu filmul western nu sunt imediate și directe, ci dialectice. Tom Mix este opusul lui Abraham Lincoln, dar în felul său perpetuează cultul și amintirea acestuia. Sub formele sale cele mai romanești și cele mai naive, westernul este tocmai contrariul unei reconstituiri istorice. Hopalong Cassidy¹ pare să nu se deosebească de Tarzan decât prin îmbrăcăminte și prin cadrul isprăvilor sale. Totuși, dacă ne dăm osteneala să comparăm aceste întâmplări încântătoare dar neverosimile, suprapunându-le, așa cum se procedează în fizionomia modernă cu negativele mai multor figuri, vom vedea apărând în transparență un western ideal, făcut din constante comune și unora și altora: un western compus numai din miturile sale, în stare pură. Ca exemplu să detașăm unul din ele, cel al Femeii.

În prima treime a unui film western, „cow-boy-ul cel bun” întâlnește fata pură, fecioara cuminte și dârză de care se îndrăgostește și care, în marea ei pudoare, ne lasă să ghicim că dragostea lui este împărtășită. Dar acestei iubiri i se opun obstacole aproape de neînvins. Unul din cele mai semnificative și mai frecvente apare din familia iubitei: fratele ei, de pildă, este o canalie sinistră, pe care cow-boy-ul cel bun îl ucide în duel ca să salveze societatea. Eroina, o nouă Himenă, își înfrânge iubirea pentru asasinul fratelui său. Pentru a se răscumpăra în ochii iubitei și a-i merita iertarea, cavalerul nostru trebuie să treacă printr-o serie de încercări fantastice. În cele din urmă, își salvează aleasa inimii dintr-un pericol mortal (mortal pentru persoana, pentru virtutea, pentru averea ei, sau pentru toate laolaltă). Ca urmare, și întrucât ne apropiem de sfârșitul filmului, frumoasa noastră ar fi lipsită de sensibilitate dacă nu și-ar ierta pretendentul și dacă nu l-ar lăsa să spere că-i va dăruia o sumedenie de copii.

Până aici, această schemă pe care, bineînțeles, se pot broda mii de variante (de exemplu înlocuind războiul de secesiune cu amenințarea indienilor sau a hoților de vite), amintește pe cea a

¹ Personaj devenit erou al unui mare număr de filme western. (N.R.)

romanelor cavalierești prin prioritatea acordată femeii și prin încercările cărora trebuie să le facă față cel mai bun dintre eroi, pentru a avea dreptul la dragostea ei.

Dar de multe ori acțiunea se îmbogățește prin apariția unui personaj paradoxal: femeia de local, îndrăgostită de obicei și ea de cow-boy-ul cel bun. Ar fi deci o femeie în plus, dacă, bineînțeles, n-ar veghea zeul scenariștilor. Cu câteva minute înainte de sfârșitul filmului, prostituata cu suflet mărinimos își salvează iubitul aflat în pericol, sacrificând de dragul fericirii lui propria ei viață și o dragoste fără speranță. Astfel ea se răscumpără definitiv în inimile spectatorilor.

Iată lucruri ce ne invită la reflecție. Să remarcăm într-adevăr că împărțirea în buni și răi nu se face decât în cazul bărbaților. Femeile, de la prima până la ultima treaptă a scării sociale, sunt în orice situație demne de dragoste sau cel puțin de stimă și de milă. Cea mai neînsemnată prostituată este și ea răscumpărată prin dragoste și moarte. În filmul *The Stagecoach* (Diligența), ale cărui asemănări cu „*Boule de suif*“ (Bulgăre de seu) de Maupassant sunt binecunoscute, femeia este cruțată de moarte. Este adevărat însă că bunul cow-boy este mai mult sau mai puțin un delicvent, astfel încât căsătoria lui cu eroina devine moralmente posibilă.

Deci, în lumea westernului femeile sunt bune; cei răi sunt bărbații. Atât de răi încât cel mai bun dintre ei trebuie într-un fel oarecare să răscumpere prin isprăvile sale păcatul originar al sexului său. În „paradisul terestru“, Eva îl duce pe Adam în ispită. În mod paradoxal, puritanismul anglo-saxon, sub presiunea conjuncturilor istorice, răstoarnă modelul biblic. Decăderea femeii nu este decât consecința poftelor neînfrânate ale bărbaților.

Este evident că această ipoteză provine direct din condițiile sociologice primitive ale Vestului, unde numărul mic al femeilor și pericolele unei vieți prea aspre au obligat această societate, pe cale de a se naște, să-și apere femeile și caii.

Pentru a stăvili furtul de cai, spânzurătoarea putea fi suficientă. Pentru respectarea femeilor, se impunea însă mai mult decât riscul atât de puțin însemnat al vieții: era necesară forța pozitivă a unui mit. Mitul ilustrat de western instituie și confirmă femeia în funcția ei de vestală a virtuților sociale, de care această lume încă haotică avea cea mai acută nevoie. Femeia nu simbolizează numai viitorul fizic al societății dar, prin ordinea

de familie spre care ea tinde ca rădăcina spre pământ, simbolizează percepțiile morale ale acesteia.

Paza diligențelor, protecția exercitată de trupele federale, construcția marilor căi ferate sunt mai puțin importante, poate, decât instaurarea justiției și respectul față de ea. Raportul dintre morală și lege, care pentru vechile noastre civilizații nu mai constituie decât o temă de bacalaureat, a fost cu mai puțin de un secol în urmă, una din problemele vitale ale tinerei: Americi. Numai niște bărbați puternici, aspri și curajoși puteau să cucerească teritoriile acestea virgine. Fiecare dintre ei știa că familiarizarea cu ideea morții nu este făcută pentru a întreține teama de infern sau dogmele și sofisticările eticii. Însăși forța acestor cuceritori constituia totodată slăbiciunea lor. Acolo unde morala individuală este precară, numai legea poate impune ordinea binelui și binele ordinii. Dar legea este cu atât mai nejustă cu cât pretinde a garanta o morală socială care ignoră meritele individuale ale acelor ce formează acea societate. Pentru a fi eficientă, această justiție se cere a fi aplicată de oameni tot atât de puternici și temerari ca și criminalii. Aceste virtuți, am mai spus-o, nu sunt de loc compatibile cu „Virtutea“, iar șeriful, ca om, nu valorează întotdeauna mai mult decât cei pe care-i condamnă la spânzurătoare. Astfel se naște și se confirmă o contradicție inevitabilă și necesară. Adeseori nu este decât o mică deosebire morală între cei ce sunt considerați în afara legii și cei care sunt în cadrul ei. Și totuși, steaua șerifului trebuie să fie un fel de simbol sacru al justiției, a cărei semnificație este independentă de meritele slujitorului ei. La această primă contradicție se adaugă cea a exercitării unei justiții care, pentru a fi eficientă, trebuie să fie extrem de expeditivă — nu chiar ca justiția lui Lynch — și deci să nu țină seama de circumstanțe atenuante și de alibiuri a căror verificare ar dura prea mult. Apărând societatea, Justiția riscă poate să fie nedreaptă cu fiii ei cei mai turbulenți, dar nu și cei mai puțin folositori, nedreaptă poate cu cei ce o meritau cel mai puțin.

Nicicând necesitatea legii n-a fost mai aproape de necesitatea unei morale, nicicând antagonismul dintre ele n-a fost mai concret și mai evident. Tocmai acest antagonism, în forma sa burlescă, formează fondul filmului *Pelerinul* al lui Charlie Chaplin, în care îl vedem pe eroul nostru îndepărtându-se călare pe hotarul Mexicului, sinonim cu hotarul binelui și al răului. Admirabilă ilustrare dramatică a parabolei „fariseul și arenda-

șul“, *Diligența* lui John Ford ne arată că o prostituată poate fi mai demnă de respect decât doamnele bigote care au alungat-o din oraș și tot atât de cinstită ca soția unui ofițer; că un jucător desfrânat știe să moară cu demnitate aristocratică, un medic bețiv poate să-și practice profesiunea cu competență și abnegație; un om în afara legii, urmărit pentru unele nereguli din trecut (probabil va comite în viitor și altele), dă dovadă de loialitate, generozitate, curaj, gingășie, în timp ce un mare și onorat bancher fuge cu banii băncii.

La izvoarele westernului se găsește etica epopeii și chiar a tragediei. În general se crede că westernul este epic prin măreția supraomenească a eroilor săi, prin amploarea legendară a cuceririlor lor. Billy-the-Kid¹ este invulnerabil ca Achile, iar pistolul său infailibil. Cow-boy-ul este un cavaler. Caracterului eroului îi corespunde un stil regizoral în care transpunerea epică se naște din compoziția imaginii, din predilecția ei pentru orizonturi vaste, pentru marile planuri de ansamblu, reamintind mereu confruntarea Omului cu Natura. Practic, westernul ignoră prim planul, aproape chiar și planul american, folosește în schimb travelingul și panoramicul care desființează cadrul ecranului și restabilesc plenitudinea spațiului.

Este adevărat. Dar acest stil de epopee nu-și capătă sensul decât pornind de la morala care îl subsumează și îl justifică. Această morală este aceea a unei lumi unde binele și răul social, în puritatea și necesitatea lor, există ca două elemente simple și fundamentale. Dar binele, care este pe cale de a se naște și care generează legea cu rigoarea ei primitivă, transformă epopeea în tragedie; făcând să apară prima contradicție dintre superioritatea justiției sociale și particularitatea justiției morale, dintre imperativul categoric al legii care garantează ordinea Cetății viitoare și cel nu mai puțin ireductibil, al conștiinței individuale.

S-a parodiat adesea simplitatea corneilliană a scenariilor filmului western. Într-adevăr, analogia lor cu *Cidul* este ușor de observat: același conflict dintre dragoste și datorie, aceleași încercări cavalierești la capătul cărora dârza fecioară va consimți, în sfârșit, să uite afrontul adus familiei sale; aceeași pudoare a celorlalte sentimente, presupunând o concepție a dragostei subordonată respectului legilor sociale și morale. Dar comparația este ambiguă; a ironiza westernul evocându-i pe Corneille înseamnă totodată a accentua măreția sa, măreție poate vecină cu puerilitatea; dar copilăria, se știe, este vecină cu poezia.

¹ Personaj devenit erou al unui mare număr de filme western (N.R.)

Să nu ne îndoim de faptul că oamenii cei mai simpli de pe orice meridian, asemenea copiilor, în pofida deosebirilor de limbă, peisaj, obiceiuri și costume, recunosc în western tocmai această măreție. Căci eroii epici și tragici sunt universali. Războiul de secesiune — cea mai modernă dintre epopei — aparține secolului al XIX-lea; westernul a făcut din el un război al Troiei. Marșul spre Vest este Odiseea zilelor noastre.

(1953)

REALISMUL CINEMATOGRAFIC ȘI ȘCOALA ITALIANĂ A ELIBERĂRII

Pe bună dreptate, s-a comparat importanța istorică a filmului lui Rossellini, *Paisà*, cu cea a mai multor capodopere clasice ale cinematografului. Georges Sadoul n-a ezitat să evoce *Nosferatu*, *Nibelungii* sau *Rapacitate*. În ce mă privește subscriu în întregime la acest elogiu, deși referința la expresionismul german nu corespunde, desigur, decât unui nivel de grandoare și nu naturii profunde a esteticilor în cauză. Ar fi poate mai justă evocarea apariției *Crucișătorului Potiomkin*, în 1925. De altfel, estetismului producției americane și, parțial, al celei franceze s-a opus frecvent realismul filmelor italiene. Datorită, în primul rând, voinței lor de a fi realiste, filmele rusești ale lui Eisenstein, Pudovkin sau Dovjenko au constituit o revoluție în artă ca și în politică, opunându-se totodată estetismului expresionist german ca și fadului mit al vedetei hollywoodiene. Ca și *Potiomkin*, *Paisà*, *Sciuscia*, *Roma*, *oraș deschis* deschid o fază nouă a opoziției deja tradiționale dintre realism și estetism pe ecran. Dar istoria nu se repetă; ceea ce trebuie scos în evidență este forma deosebită pe care o ia în prezent acest conflict estetic și soluțiile noi datorită cărora realismul italian repurtează, în 1947, victoria sa.

Precursorii

Poate că originalitatea producției italiene și entuziasmul stârnit de surpriza pe care a produs-o a determinat neglijarea aprofundării cauzelor acestei renașteri; unii au preferat să vadă fenomenul ca o generație spontanee, ieșită ca un roi de albine din cadavrele putrezite ale fascismului și războiului. Nu încapă îndoială că Eliberarea și formele sociale, morale și economice care i-au corespuns în Italia, au jucat un rol determinant în producția cinematografică. Vom avea ocazia să revenim asupra acestor lucruri. Dar numai ignoranța noastră în materie de cinematografie italiană ne-a putut duce la seducătoarea iluzie a miracolului ivit peste noapte.

S-ar putea ca Italia să. fie în prezent țara unde inteligența cinematografică a atins nivelul cel mai înalt, dacă judecăm după

importanța și calitatea producției cinematografice. Centrul experimental de cinematografie de la Roma a fost înființat cu câțiva ani înaintea Institutului nostru de înalte studii cinematografice; dar mai ales speculațiile intelectuale nu rămân ca la noi fără ecou în ce privește transpunerea lor în practică. În cinematograful italian nu mai există o prăpastie între critică și mizanscenă, după cum nu mai există la noi în literatură.

De altfel, fascismul, care, spre deosebire de nazism, a permis menținerea unei anumite pluralități artistice, s-a interesat în mod deosebit de cinematografie. [...] Capitalismul și dictatura fascistă au înzestrat Italia cu studiouri moderne. Dacă în aceste studiouri s-a conceput o producție de filme inepte și melodramatice, asta nu i-a împiedicat totuși pe câțiva oameni inteligenți (și suficient de abili pentru a filma scenarii de actualitate fără a sprijini regimul) să realizeze opere de valoare care prefigurau operele lor actuale. Dacă în timpul războiului n-am fi avut — și nu fără motiv — păreri preconcepute, atunci filme ca *S.O.S. 103* sau *Nava albă* de Rossellini ne-ar fi reținut mai mult atenția. De altfel, chiar când prostia capitalistă sau politicianistă forța la maximum producția comercială, cultura și cercetarea experimentală s-au refugiat în studiile tipărite, în congresele de cinematecă și în realizarea unor scurt metraje. Lattuada, regizorul lui *Il Bandito*, pe atunci director al cinematecii din Milano, era cât pe-acî să ajungă în închisoare pentru că a îndrăznit să prezinte în 1941 versiunea integrală a *Marii iluzii*¹.

De altminteri istoria cinematografilei italiene nu este binecunoscută. Noi am rămas la *Cabiria* și la *Quo Vadis*, considerând că recenta și memorabila *La corona di ferro* (*Coroana de fier*)² este o confirmare suficientă a perenității pretinselor caracteristici naționale ale filmului transalpin: bunul gust și prostul gust în materie de decor, mitul vedetei, emfaza puerilă a jocului actoricesc, hipertrofia mizanscenei, introducerea arbitrară a aparatului tradițional a bel canto-ului și a operei, scenariile convenționale influențate de drama, de melodrama romantică și de poemele eroice, teme specifice romanului foileton. Este adevărat că prea multe producții italiene se străduiesc să confirme

¹ Influența lui Jean Renoir asupra cinematografului italian este capitală și hotărâtoare. Ea nu este egalată decât de cea a lui René Clair.

² Regia: A. Blasetti, 1941 (N.R.)

această caricatură, că prea mulți regizori dintre cei mai buni au cedat (nu fără auto-ironie uneori) acestor exigențe comerciale. Dar coloșii de o sută de milioane de lire, gen *Scipio Africanul*, erau, desigur, în primul rând exportati. A existat totuși și un alt filon artistic rezervat în mod practic pieții naționale. Astăzi, când șarja elefanților lui *Scipio* nu mai este decât un bubuit îndepărtat, putem asculta ceva mai atent zgomotul discret dar delicios pe care-l produce *Quattro passi fra le nuvole* (*Patru pași în nori*)¹.

Cititorul, cel puțin cel care a văzut acest din urmă film, va fi fără îndoială la fel de surprins ca și noi, aflând că această comedie, de o sensibilitate fină, plină de poezie și al cărei realism social de loc greoi se înrudește direct cu cinematografia italiană recentă, a fost realizată în 1942, la doi ani după faimoasa *Coroană de fier*, și de către același regizor, Blasetti, care a produs în aceeași perioadă *Un'avventura di Salvator Rosa* (*Aventurile lui Salvator Rosa*) și, recent, *Un giorno nella vita* (*O zi din viață*). Regizori ca Vittorio De Sica, autorul admirabilului *Sciussia*, s-au străduit întotdeauna să facă comedii foarte umane, pline de sensibilitate și de realism printre care, în 1942, *I bambini ci guardano* (*Copiii ne privesc*). Camerini a produs încă din 1932 *Gluomini, che mascalzoni!* (*Bărbații, ce ticăloși!*), a cărui acțiune se desfășoară, ca cea din *Roma, oraș deschis* pe străzile capitalei, și *Piccolo mondo antico*, ce nu era mai puțin tipic italian.

De altfel nu există prea multe nume noi printre regizorii italieni contemporani. Cei mai tineri, ca Rossellini, au debutat la începutul războiului. Cei mai vechi, ca Blasetti sau Mario Soldati erau deja cunoscuți din primii ani ai filmului sonor.

Dar să nu cădem dintr-o extremă într-alta și să tragem concluzia că „noua” școală italiană nici nu există. Tendința realistă, intimismul satiric și social, verismul sensibil și poetic, n-au fost până la începutul războiului decât calități minore, floricele modeste la picioarele copacilor gigantici ai mizanscenei. Se pare că totuși, de la începutul războiului, încoace, această pădure din butaforie a început să se lumineze. În *Coroana de fier* genul părea deja să se parodieze pe sine, Rossellini, Lattuada, Blasetti tindeau spre un realism de clasă internațională. Totuși, de-abia o dată cu Eliberarea, aceste tendințe estetice vor fi descătușate pe

¹ Regia: A Blasetti, 1942 (N.R.)

deplin, vor putea să înflorească în condiții noi, semnificația și importanța lor va fi vizibil modificată.

Eliberarea, ruptură și renaștere

Mai multe dintre elementele tinerei școli italiene existau deci înaintea Eliberării: oameni, posibilități tehnice și tendințe estetice. Însă conjunctura istorică, socială și economică a precipitat brusc o sinteză în care sunt introduse de altfel și elemente complet noi.

Rezistența și Eliberarea au furnizat principalele teme din ultimii doi ani. Spre deosebire însă de filmele franceze, pentru a nu spune de cele europene, filmele italiene nu se mărginesc să zugrăvească acțiunile de rezistență propriu-zise. La noi, Rezistența a intrat imediat în legendă; oricât de apropiată în timp, ea n-a reprezentat imediat după Eliberare decât istorie. O dată cu plecarea germanilor viața reîncepea. În Italia, dimpotrivă, Eliberarea n-a însemnat reîntoarcerea la o libertate anterioară foarte apropiată, ci revoluție politică, ocupație aliată, răsturnare economică și socială. În sfârșit, Eliberarea s-a desfășurat lent, în cursul unor luni interminabile. Ea a afectat profund viața economică, socială și morală a țării. Astfel că în Italia, Rezistența și Eliberarea nu reprezintă de loc; ca Eliberarea Parisului, un fel de noțiuni istorice. Rossellini a turnat *Païsa* într-o epocă în care scenariul său era încă de domeniul actualității. *Il Bandito* arată cum prostituția și bursa neagră s-au dezvoltat în urma trecerii armatelor, cum decepția și șomajul îl determină pe un prizonier eliberat să devină gangster.

În afară de câteva filme care sunt incontestabil filme de „Rezistență”, ca *Vivere in pace* sau *Il sole sorge ancora*, cinematograful italian se caracterizează îndeosebi prin adeziunea sa la actualitate. Critica franceză nu a omis să sublinieze, pentru a-l felicita sau a-l blama, însă totdeauna cu o mirare solemnă, cele câteva aluzii precise la perioada imediat următoare războiului cu care Carné a vrut să pigmenteze ultimul său film. Dacă regizorul și scenaristul au trebuit să-și dea atâta osteneală pentru a ne face să-i înțelegem, cauza este că nouăsprezece din douăzeci de filme franceze nu pot să se situeze decât cu un decalaj de zece ani față de actualitate. Dimpotrivă, chiar când esența scenariului este independentă de actualitate, filmele italiene sunt înainte de toate reportaje, reconstituiri ale realității. Acțiunea lor

n-ar putea să se desfășoare într-un context oarecare, neutru din punct de vedere social-istoric, cvasiabstract ca decorurile de tragedie, așa cum sunt deseori, în măsură diferită, filmele americane, franceze sau engleze.

Rezultă că filmele italiene prezintă o valoare documentară excepțională, că este imposibil de a smulge scenariul lor din terenul social în care și-a împlântat rădăcinile.

Această aderență perfectă și firească față de actualitate se explică și se justifică printr-o adeziune spirituală la epocă. Istoria recentă a Italiei este fără îndoială ireversibilă. Războiul nu a fost resimțit ca o paranteză, ci ca o concluzie: sfârșitul unei epoci. Într-un anumit sens Italia nu are decât trei ani. Însă aceeași cauză putea produce alte efecte. Ceea ce nu încetează de a fi admirabil și de a asigura cinematografului italiene o audiență morală foarte largă în Occident, este înțelesul pe care îl ia acolo prezentarea actualității. Într-o lume încă obsedată de teroare și de ură, unde realitatea nu mai este aproape niciodată iubită pentru ea însăși, ci numai refuzată sau apărută din punct de vedere politic, cinematografia italiană salvează, chiar în sânul epocii zădărnice, un umanism revoluționar.

Dragostea și refuzul realității

Filmele italiene recente sunt cel puțin pre-revoluționare; toate refuză, implicit sau explicit, prin mijloacele umorului, ale satirei sau ale poeziei, realitatea socială de care se servesc, știind însă, și în cele mai clare luări de poziție, să nu trateze niciodată această realitate ca un mijloc. A condamna realitatea nu obligă însă la rea-credință. Ele nu uită că, înainte de a fi condamnată, lumea *există* pur și simplu. Este prostesc și poate la fel de naiv ca elogiul pe care-l aducea Beaumarchais lacrimilor melodramei, dar spuneți-mi dacă ieșind de la un film italian nu vă simțiți mai bun, dacă nu simțiți dorința de a schimba ordinea lucrurilor, însă de preferință convingând oamenii, cel puțin pe cei care ar putea să se lase convinși și pe care numai orbirea, prejudecata sau ghinionul i-au mânat să facă rău semenilor lor.

De aceea rezumatul scenariului multor filme italiene nu rezistă la lectură ridicolului. Reduse la intrigă, acestea nu sunt deseori decât melodrame moralizatoare. În film însă toate personajele există uluitor de adevărate. Nici unul nu este redus la starea de obiect sau de simbol, ceea ce ar permite să le urăști

fără muștrări de conștiință, fără a trebui să depășești în prealabil echivocul umanismului lor.

Aș fi dispus să întrevăd că în umanismul filmelor italiene actuale principalul lor merit ține de fond.¹

Ele ne permit să savurăm, cât mai e timp, un anumit ton revoluționar.

Amalgamul interpretării

Ceea ce în mod firesc a uimit înainte de toate publicul este performanța interpretării. Cu *Roma, oraș deschis* cinematograful mondial s-a îmbogățit cu o actriță de prim plan. Anna Magnani — tână femeie gravidă, de neuitat, Fabrizzi — preotul, Pagliero — luptătorul din Rezistență și alții egalează fără nici o dificultate în memoria noastră cele mai mișcătoare creații cinematografice. Reportajele și informațiile de presă ne-au adus la cunoștință că *Sciussia* a fost realizat cu copii autentici ai străzii, că Rossellini filma cu o figurație găsită ocazional chiar la locul acțiunii, că eroina primului episod din *Paissà* era o fată analfabetă găsită pe chei. Cât despre Anna Magnani, ea este,

¹ Nu mă prefac că nu văd doza de abilitate politică, mai mult sau mai puțin conștientă, care se ascunde fără îndoială sub această generozitatea comunicativă [...]. Pentru moment, cinematografia italiană este mult mai puțin politică decât sociologică. Vreau să spun că realități sociale atât de concrete ca mizeria, bursa neagră, administrația, prostituția, șomajul par să se mențină pe primul loc în conștiința publicului, înaintea unor valori politice. Din filmele italiene nu ne putem da seama aproape de loc din ce partid face parte regizorul și nici măcar cu cine ține. Această stare de fapt se datorează fără îndoială temperamentului specific, însă și situației politice din Italia.

Independent de conjunctura politică, acest umanism revoluționar își găsește de asemenea sursele într-o anumită considerare a individului, masa nefiind decât rar considerată ca o forță socială pozitivă. Când este evocată, faptul se întâmplă de obicei pentru a arăta caracterul ei distructiv și negativ în raport cu eroul: tema omului în mulțime. Din acest punct de vedere ultimul mare film italian *Caccia tragica* (*Vânătoarea tragică*) și *Il sole sorge ancora* (*Soarele mai răsare încă*) sunt două excepții semnificative, care marchează poate o tendință nouă.

Regizorul G. De Santis (ce a contribuit mult ca asistent al lui Vergano la *Soarele mai răsare încă*) este singurul care face dintr-un grup de oameni, dintr-o colectivitate, un protagonist al dramei.

fără îndoială, o actriță profesionistă, provenită însă dintr-un café-concert; iar la origine, Maria Michi nu era decât plasatoare la cinema.

Dacă această metodă de recrutare a interpreților se opune tradițiilor din cinematografie, ea nu constituie totuși o metodă absolut nouă. Dimpotrivă, constanța sa de-a lungul tuturor formelor „realiste“ ale cinematografiei de la, să zicem, Louis Lumière, permite să vedem în ea o lege propriu-zis cinematografică pe care școala italiană o confirmă doar, permițând formularea ei fără șovăială. S-a admirat odinioară și în cinematograful rus hotărârea de a folosi actori neprofesioniști care să interpreteze pe ecran roluri din viața lor cotidiană. În realitate s-a creat în jurul filmului rus o legendă. Influența teatrului asupra anumitor școli sovietice a fost foarte mare, și chiar dacă în primele sale filme Eisenstein nu a folosit actori, o operă atât de realistă ca *Putiovka v jizn (Drumul vieții)* a fost jucată de profesioniști din teatru; de atunci, interpretarea în filmele sovietice a revenit profesioniștilor, ca pretutindeni. Nici o mare școală cinematografică între 1925 și cinematografia italiană actuală nu va susține absența actorilor, însă, din când în când, câte un film deosebit va reaminti acest lucru. El va fi totdeauna o operă apropiată de reportajul social. Să cităm două: *Sierra de Terruel (Speranța)* și *La Dernière chance (Ultima șansă)*. În jurul lor s-a creat de asemenea o legendă. Eroi filmului lui Malraux nu sunt toți actori neprofesioniști, jucând provizoriu personajul din viața lor cotidiană. Este cazul pentru mulți dintre ei, nu însă pentru cei mai importanți. Țăranul, de pildă, era un actor comic binecunoscut la Madrid. Cât privește *Ultima șansă*, dacă soldații aliați sunt autentici aviatori căzuți cu avionul în Elveția, femeia evreică, de exemplu, este o actriță de teatru. Ar trebui să ne referim la filme ca *Tabu* pentru a nu găsi nici un actor profesionist, dar aici este vorba, ca în filmele de copii, de un gen cu totul deosebit în care actorul profesionist este aproape de neconceput. Mai recent, Rouquier, în *Farrebique*, și-a dat silința să meargă până la capăt în această privință. Luând act de reușita sa, să remarcăm că ea este aproape unică și că problemele filmului țăranesc nu sunt, în ce privește interpretarea, atât de diferite de ale filmului exotic. Mai degrabă decât un exemplu de imitat, *Farrebique* este un caz limită, ce nu infirmă de loc regula pe care o voi numi legea amalgamului. Nu absența actorilor profesioniști poate caracteriza din punct de vedere istoric

realismul social în cinematograf, și nici școala italiană actuală, ci tocmai negarea principiului vedetei și utilizarea indiferentă a unor actori de meserie laolaltă cu actori ocazionali. Ceea ce importă este de a nu plasa profesionistul în rolul său obișnuit; relația pe care o întreține cu personajul său nu trebuie să fie grevată în fața publicului de nici o idee apriorică. Este semnificativ că țăranul din *Speranța a* fost un actor comic din teatru, că Anna Magnani a fost o cântăreață realistă și Fabrizzi un actor burlesc de vodevil. Profesiunea nu este o contra-indicație, dimpotrivă; ea se reduce însă la o suplețe utilă care ajută actorul să se supună exigențelor regiei și să pătrundă mai bine personajul său. Neprofesioniștii sunt aleși desigur pentru potrivirea lor fizică sau biografică cu rolul pe care urmează să-l interpreteze. Când amalgamul este reușit — dar experiența dovedește că el nu poate fi decât dacă sunt reunite anumite condiții, oarecum „morale“, ale scenariului — se obține tocmai această extraordinară impresie de adevăr, specifică filmelor italiene actuale. Se pare că adeziunea lor comună la un scenariu pe care îl simt cu toții profund și care le pretinde un minim de minciună dramatică, este originea unui fel de osmoză între interpreți. Naivitatea tehnică a unora beneficiază de experiența celorlalți, în timp ce aceștia profită de atmosfera de autenticitate generală.

Dar dacă o metodă atât de folositoare artei cinematografice n-a fost utilizată decât episodic, motivul este că ea conține, din păcate, principiul distrugerii sale. Echilibrul chimic al amalgamului este în mod necesar instabil, el evoluează fatal spre reconstituirea dilemei estetice, pe care provizoriu o rezolvase: servitutea vedetei și documentarul fără actor. Această dezintegrare se sesizează repede și cu mai multă claritate în filmele cu copii sau cu indigeni: mica Rari din *Tabu* a sfârșit, se pare, ca prostituată și se știe ce se întâmplă cu copiii pe care un prim film îi consacră ca vedete. În cel mai bun caz ei devin tineri actori-minune, dar aceasta este cu totul altceva. În măsura în care inexperiența și naivitatea sunt factori indispensabili, este evident că ei nu rezistă uzurii. Nu-ți poți imagina familia Farrebique jucând în câteva filme la rând și în final angajată la Hollywood. Cât despre actorii profesioniști, care nu sunt vedete, procesul de distrugere este întrucâtva diferit. Cauza este publicul. Dacă vedeta consacrată își transportă personajul creat într-un film, succesul acestuia riscă și el să confirme actorul în acel rol. Producătorii sunt foarte fericiți să reediteze un prim succes,

venind în întâmpinarea gustului binecunoscut al publicului de a-și regăsi actorii preferați în creațiile lor obișnuite. Și chiar dacă actorul este suficient de înțelept pentru a evita să se lase întemnițat într-un rol, expresia lui, anumite constante ale jocului său, devenind familiare, vor împiedica totuși osmoza definitivă în amalgam cu interpreții neprofesioniști.

Estetism, realism și realitate

Actualitatea scenariului și adevărul actorului nu sunt totuși decât materia primă a esteticii filmului italian.

Ar trebui să ne ferim să opunem rafinamentul estetic, nu știu cărei crudități, cărei eficacități imediate a unui realism care s-ar mulțumi să prezinte realitatea. N-ar fi, după părerea mea, cel mai mic merit al cinematografului italian de a fi reamintit o dată mai mult că nu există „realism” în artă care să nu fi fost înainte de toate „estetic”. Se presupune că așa stau lucrurile, dar în atmosfera procesului de vrăjitorie pe care unii îl fac astăzi artiștilor despre care se bănuiește că au încheiat un pact cu demonul artei pentru artă, există tendința de a uita aceasta. Realul și imaginarul nu aparțin în artă decât artistului, carnea și sângele realității nu sunt mai ușor de reținut în plasele literaturii sau ale cinematografului decât cele mai gratuite fantezii ale imaginației. Cu alte cuvinte, când invenția și complexitatea formelor nu mai au efect asupra conținutului însuși, ele nu încetează prin aceasta să-și manifeste influența asupra eficacității mijloacelor. Dacă *Potiomkin* a putut revoluționa cinematograful, faptul s-a petrecut nu numai din cauza mesajului său politic, nici pentru că a înlocuit platoul prin decorurile reale și vedeta prin mulțimea anonimă, ci pentru că Eisenstein era pe vremea aceea cel mai mare teoretician al montajului, pentru că el lucra cu Tissé, cel mai bun operator din lume, pentru că Rusia era centrul gândirii cinematografice, într-un cuvânt pentru că filmele „realiste” ce se produceau în Rusia conțineau mai multă știință estetică decât decorurile, eclerajele și interpretarea din cele mai artificiale opere ale expresionismului german.

Același lucru se întâmplă astăzi cu cinematograful italian. Realismul său nu aduce de loc cu sine un regres estetic, ci dimpotrivă, un progres al expresiei, o evoluție victorioasă a limbajului cinematografic, o extindere a stilisticii sale.

Trebuie de la bun început să vedem în ce stadiu se află astăzi cinematografia. De la finele ereziei expresioniste și mai ales începând cu filmul vorbitor se poate considera că cinematografia n-a încetat să tindă spre realism. Înțelegem în mare că ea vrea să ofere spectatorului o iluzie cât mai perfectă a realității, compatibilă cu exigențele logice ale povestirii cinematografice și cu limitele actuale ale tehnicii. Prin aceasta cinematografia se opune net poeziei, picturii, teatrului și se apropie din ce în ce mai mult de roman. Nu-mi propun aici să justific prin analiza cauzelor sale tehnice, psihologice, economice acest proiect estetic fundamental al cinematografiei moderne. De astă dată voi fi acuzat că o afirm ca un fapt dobândit, fără a prejudicia prin aceasta valoarea intrinsecă a acestei evoluții și nici caracterul său definitiv. Evident, însă, realismul în artă nu poate izvorî decât din artificii. Orice estetică alege de nevoie între ceea ce trebuie salvat, pierdut sau refuzat, dar când își propune, așa cum o face cinematografia, să creeze în esență iluzia realului, această alegere constituie contradicția sa fundamentală, inacceptabilă și necesară totodată. Necesară pentru că arta nu există decât prin această alegere. Fără ea, presupunând că cinematografia totală ar fi de pe acum posibilă din punct de vedere tehnic, ne-am reîntoarce pur și simplu la realitate. Inacceptabilă, deoarece se face în definitiv pe socoteala acestei realități pe care cinematografia își propune s-o restituie integral. De aceea ar fi zadarnică revolta împotriva oricărui nou progres tehnic având ca obiect creșterea realismului cinematografic: sunetul, culoarea, relieful. În fapt „arta” cinematografică se hrănește din această contradicție și folosește cât se poate de bine posibilitățile de abstracție și de simbol ce i le oferă limitele temporare ale ecranului, dar această utilizare a rămășițelor de convenții abandonate de tehnică poate fi făcută în folosul sau în dauna realismului, poate spori sau neutraliza eficacitatea elementelor de realitate captate de aparat. Stilurile cinematografice se pot clasifica, dacă nu ierarhiza, în funcție de câștigul de realitate pe care îl reprezintă. Vom numi deci *realist* orice sistem de expresie, orice procedeu de povestire care tinde să aducă mai multă realitate pe ecran. „Realitate” nu trebuie desigur înțeles în sensul cantitativ. Același eveniment, același obiect poate fi reprezentat prin diferite sisteme. Fiecare dintre ele respinge sau salvează unele dintre calitățile care fac să recunoaștem obiectul pe ecran, fiecare dintre ele introduce, în scopuri didactice sau estetice, abstracții mai

mult ori mai puțin corozive ce nu lasă să se păstreze toate caracteristicile originalului. În limitele acestei chimii inevitabile și necesare, s-a substituit realității inițiale o iluzie de realitate alcătuită dintr-un complex de abstracții (alb-negru, suprafața plană), convenții (de exemplu, legile montajului) și realitate autentică. Este o iluzie necesară, dar ea atrage repede pierderea conștiinței realității, care se identifică în spiritul spectatorului cu reprezentarea sa cinematografică. Cât despre cineast, de când a obținut această complicitate inconștientă a publicului, tentația sa de a neglija din ce în ce mai mult realitatea crește. Datorită rutinei și lenei, el însuși nu mai distinge clar unde încep și sfârșesc minciunile. Nu se pune problema să i se reproșeze că minte, deoarece minciuna stă la baza artei lui, ci numai că se lasă dominat de ea, că devine propria victimă a minciunii sale, ceea ce împiedică orice cucerire nouă în materie de realitate.

De la Cetățeanul Kane la Farrebique

Anii din urmă au făcut ca estetica cinematografului să evolueze mult spre realism. Din acest punct de vedere cele două evenimente care marchează incontestabil istoria cinematografilei de la 1940 încoace sunt *Cetățeanul Kane* și *Paisà*. Ambele contribuie la progresul hotărâtor al realismului, însă pe căi foarte diferite. Dacă evoc filmul lui Orson Welles înainte de a analiza stilistic filmele italiene, o fac pentru că el ne va îngădui să situăm mai precis sensul acestora. Orson Welles a restituit iluziei cinematografice o calitate fundamentală a realității, și anume continuitatea. Decupajul clasic, al cărui inițiator a fost Griffith, descompunea realitatea în planuri succesive, care nu erau decât o suită de puncte de vedere, logice sau subiective, asupra evenimentului. Un personaj închis într-o cameră așteaptă să intre călăul său. El fixează înspăimântat ușa. În momentul în care călăul va pătrunde în încăpere, regizorul va filma negreșit un prim plan al clanței ce se răsucesc încet; acest prim plan este justificat psihologic de atenția concentrată a victimei asupra acestei clanțe, simbol al primejdiei în care se află. Suita planurilor, analiza convențională a unei realități continue, constituie propriu-zis limbajul cinematografic actual.

Decupajul introduce deci o abstracție evidentă în realitate. Cum ne-am obișnuit perfect cu ea, abstracția nu mai este resimțită ca atare. Întreaga revoluție introdusă de Orson Welles por-

nește de la utilizarea sistematică a unei profunzimi neobișnuite a câmpului. Pe când obiectivul aparatului clasic se pune la punct succesiv asupra diferitelor puncte ale scenei, Orson Welles îmbrățișează cu o egală claritate întregul câmp vizual care se găsește dintr-o dată în câmpul dramatic. Decupajul nu mai alege pentru noi lucrul pe care trebuie să-l vedem, conferindu-i astfel o *semnificație* apriorică, ci discernământul spectatorului este constrâns să distingă spectrul dramatic particular al scenei în acest paralelipiped de realitate continuă având drept secțiune ecranul. *Cetățeanul Kane* datorează deci realismul său utilizării inteligente a unui progres precis. Grație profunzimii câmpului pe care îl îmbrățișează obiectivul, Orson Welles a restituit realității continuitatea ei evidentă.

Constatăm, așadar, cu ce elemente ale realității s-a îmbogățit cinematografia, dar din alt punct de vedere este evident că ea s-a îndepărtat de realitate, sau că cel puțin nu se apropie mai mult de realitate decât estetica clasică. Interzicându-și prin complexitatea tehnicii sale să recurgă la realitatea brută, la decorul natural, la filmarea în exterioare¹, la iluminarea solară, la interpretarea neprofesionistă, Orson Welles renunță totodată la calitățile absolut inimitabile ale documentului autentic și care, făcând de asemenea parte din realitate, pot și ele fonda un „realism“. Dacă vreți, vom face o paralelă între *Cetățeanul Kane* și filmul *Farrebique*, unde voința sistematică de a nu utiliza decât

¹ Lucrurile se complică atunci când este vorba de un decor urban. Italienii au în această privință un avantaj incontestabil: orașul italian, fie vechi sau modern, este deosebit de fotogenic. Încă în antichitate, urbanismul italian n-a încercat să fie teatral și decorativ. Viața urbană este un spectacol, o *commedia dell'arte*, pe care italienii și-o oferă lor înșiși. Și chiar în cartierele cele mai mizerabile, amplasarea coraliferă a caselor datorită teraselor și balcoanelor, oferă eminente posibilități spectaculare. Curtea este un decor elisabethan în care spectacolul se vede de jos și unde spectatorii din balcoane joacă comedia. La Veneția s-a prezentat un documentar poetic constituit exclusiv dintr-un montaj de filmări în curți. Ce să mai spunem atunci când se îmbină efectele rezultate din prezentarea fațadelor teatrale ale palatelor, echivalând cu decorul de operă, cu arhitectura — echivalentă decorului de comedie — a cocioabelor mizerabile? Adăugați la toate astea soarele și absența norilor (inamicul nr. 1 al exterioarelor) și veți avea explicația superiorității filmului italian în ce privește exterioarele urbane.

o materie primă naturală l-a dus pe Rouquier la un regres în domeniul perfecțiunii tehnice.

Astfel, cea mai realistă dintre toate artele împărtășește totuși soarta comună. Ea nu poate sesiza realitatea în întregime, aceasta scăpându-i în mod necesar pe undeva. Fără îndoială, progresul tehnic bine folosit poate strânge ochiurile plasei, mat mult ori mai puțin trebuie însă totdeauna ales între cutare sau cutare realitate. Aceasta întrucâtva din cauza aparatului, dar și a sensibilității retinei. Nu aceleași terminații nervoase înregistrează culoarea și intensitatea luminoasă, densitatea unora fiind, de obicei, în funcție inversă de cea a celorlalte; animalele care disting perfect noaptea forma pradei lor sunt aproape oarbe în ce privește culoarea.

Între formele de realism opuse, dar la fel de pure, ale lui *Farrebique* și *Cetățeanul Kane*, numeroase aliaje rămân posibile. De altfel marja de pierdere a realului implicată în orice luare de poziție „realistă” permite deseori artistului de a multiplica eficacitatea realității alese prin convențiile estetice pe care le poate introduce în locul lăsat liber. Avem în această privință un exemplu recent și remarcabil, chiar în cinematografia italiană. Lipsiți de echipament tehnic, regizorii au fost obligați de a înregistra după aceea sunetul și dialogul, deci o pierdere de realism. Liberi însă să se joace cu aparatul independent de microfon, ei au profitat pentru a-i lărgi câmpul de acțiune și mobilitatea, de unde și creșterea imediată a coeficientului de realitate.

Perfecționările tehnice care vor permite ca alte proprietăți ale realității să fie cucerite, culoarea și reliefurile de exemplu, nu vor putea decât să mărească distanța dintre cele două roluri realiste unde putem situa astăzi destul de bine filmele amintite — *Farrebique* și *Cetățeanul Kane*. Calitățile filmărilor în studio vor fi, într-adevăr, din ce în ce mai tributare unei aparaturi complexe, delicate și greu de mânuit. Totdeauna va trebui să se sacrifice realității câte ceva din realitate.

PAÏSA

Unde să situezi filmul italian în spectrul realismului? După ce am încercat să delimităm geografia acestui cinematograf atât de pătrunzător în abordarea tematicii sociale, atât de minuțios și

de perspicace în alegerea detaliului adevărat și semnificativ, ne mai rămâne să-i înțelegem geologia estetică.

Ar fi evident iluzoriu să pretindem a reduce toată producția italiană recentă la câteva trăsături comune caracteristice și aplicabile indiferent tuturor regizorilor. Vom încerca doar să degajăm caracteristicile cele mai general aplicabile, rezervându-ne însă dreptul să ne limităm la operele cele mai semnificative. Deoarece va trebui să realizăm și o selecție, fac din capul locului specificația că vom dispune, așadar, principalele filme italiene în cercuri concentrice de interes descrescând în jurul *Païsei*, căci acest film de Rossellini conține cele mai multe secrete estetice.

Tehnica povestirii

Ca și în cazul romanului, estetica implicită a operei cinematografice poate fi descifrată mai cu seamă pornind de la tehnica povestirii. Filmul se prezintă totdeauna ca o succesiune de fragmente de realitate în imagini, pe un plan rectangular de proporții date, ordinea și durata de vizionare determinând „sensul”. Reducând la minimum aspectul propriu-zis gramatical al stilisticii¹, obiectivismul romanului modern a relevat esența cea mai secretă a stilului. Anumite calități ale limbii lui Faulkner, Hemingway sau Malraux n-ar putea fi desigur traduse, dar esențialul stilului lor nu suferă de pe urma aceasta, deoarece la ei „stilul” se identifică aproape total cu tehnica povestirii. El nu este decât punerea în spațiu și în timp a fragmentelor realității. Stilul devine dinamica internă a povestirii, el este oarecum ca și energia pentru materie sau, dacă vreți, fizica specifică a operei; el dispune o realitate fragmentată asupra spectrului estetic al povestirii, care polarizează pilitura faptelor fără să le modifice compoziția chimică. Un Faulkner, un Malraux, un Dos Passos au universul lor personal care se definește, evident, prin natura faptelor raportate, dar și prin legea gravitației care le ține suspendate în afara haosului. Va fi dea de folos să definim stilul italian pornind de la scenariu, de la geneza lui și de la formele de expunere pe care le determină.

¹ În cazul romanului „*Străinul*” de Camus, de exemplu, Sartre a legat raporturile metafizicii autorului cu folosirea repetată a perfectului compus, timp de o sărăcie modală desăvârșită.

E suficientă vizionarea câtorva filme italiene, chiar dacă n-am avea mărturia autorilor lor, pentru a ne da seama de rolul pe care-l joacă aici improvizația. Îndeosebi de la apariția sonorului, un film cere o muncă prea complexă, angajează prea mulți bani pentru a admite cea mai mică șovăială pe parcurs. Se poate afirma că în prima zi de turnare, filmul este virtual realizat, pe baza decupajului care prevede totul. Condițiile materiale de producție în Italia, imediat după Eliberare, natura subiectelor tratate și, fără îndoială, un anume geniu național, au eliberat regizorii de aceste servituți. Rossellini a demarat cu aparatul de filmat, de la peliculă și canavaua unor scenarii, pe care le-a modificat în funcție de inspirație, de mijloacele materiale sau umane, de natură, de peisaje... Astfel proceda și Feuillade când căuta pe străzile Parisului o urmare la *Vampiri* sau la *Fantomas*, urmare asupra căreia el nu era de loc mai fixat decât spectatorii pe care-i lăsase să tremure de îngrijorare cu o săptămână în urmă.

Desigur, libertatea de improvizație nu este totdeauna la fel de mare. Redusă cel mai adesea la detalii, ea ajunge totuși să dea povestirii un caracter și un ton foarte deosebite de ceea ce cunoaștem de obicei pe ecran. Scenariul filmului *Patru pași în nori* este desigur la fel de bine construit ca și cel al unei comedii americane, dar aș paria cu plăcere că o treime din planuri nu erau riguros prevăzute. Scenariul filmului *Sciuscia* nu pare supus unor necesități dramatice riguroase și filmul se termină cu o situație care putea la fel de bine să nu fie ultima. Fermecătorul filmuleț al lui Pagliero se amuză să înnoade și să deznoade neînțelegerile care, fără îndoială, s-ar fi putut încâlci și cu totul altfel. Din nefericire, demonul melodramei, căruia cineștii italieni nu i-au putut niciodată rezista pe deplin, câștigă ici-colo partida, introducând în aceste cazuri o necesitate dramatică cu efecte riguros previzibile. Dar problema este cu totul de altă natură. Ceea ce contează este mișcarea creatoare, geneza foarte particulară a situațiilor. Necesitatea povestirii este mai mult biologică decât dramatică. Ea răsare și crește o dată cu verosimilitatea și libertatea vieții¹. Nu deduceți de aici că o astfel de

¹ Aproape toate genericele filmelor italiene cuprind la rubrica „scenariu“ vreo zece nume. Această impozantă colaborare nu prea trebuie luată în serios. Ea are, în primul rând, drept scop de a-i oferi producătorului cauțiuni politice destul de naive; se găsesc aici regulat

metodă este aprioric mai puțin estetică decât previziunea lentă și meticuloasă. Dar prejudecata cum că timpul, banii și mijloacele ar avea valoare prin ele însele este atât de tenace, că uităm să le raportăm la operă și la artist... Van Gogh refăcea de zece ori același tablou cu foarte mare grabă, în timp ce Cézanne revenea la același tablou ani în șir. Anumite genuri cer să se lucreze în viteză, să se opereze pe cald. Dar cu atât mai mult chirurgul este obligat să posede siguranță și precizie. Cu acest preț posedă filmul italian alura sa de reportaj, aspectul său firesc, mai apropiat de povestirea orală decât de cea scrisă, de schiță decât de pictură. Trebuia pentru asta îndrăzneala și siguranța ochiului unor Rossellini, Lattuada, Vergano și De Santis. Aparatul lor posedă mult tact cinematografic, antene formidabil de sensibile, care le permit să sesizeze dintr-o trăsătură ceea ce trebuie și așa cum trebuie. În *Il Bandito*, prizonierul care se întoarce din Germania își găsește casa distrusă. Din grupul de clădiri n-a mai rămas decât o grămadă de pietre înconjurată de ziduri în ruină. Aparatul ne arată fața omului, apoi, urmând mișcarea ochilor săi, face un panoramic de 360 de grade care ne dezvăluie situația. Originalitatea acestui panoramic este dublă: 1) la început suntem exteriori actorului, deoarece îl privim prin intermediul aparatului, dar în timpul panoramicului ne identificăm firește cu el, pentru ca la sfârșitul celor 360 de grade să fim surprinși când redescoperim o față cuprinsă de groază; 2) viteza acestui panoramic subiectiv este variabilă; el începe printr-un lung „flou“, apoi se oprește aproape, contemplează lent chiar cu ritmul privirii omului — zidurile dărăpănate și arse, ca și când ar fi condus direct de atenția sa.

A trebuit să insist asupra acestui exemplu foarte redus, pentru a nu mă limita să afirm în mod abstract ceea ce denumesc, în

numele unui democrat-creștin și al unui comunist (ca în film: un marxist și un preot). Al 3-lea coscenarist are reputația că știe să construiască o poveste, al 4-lea se pricepe să găsească gaguri, al 5-lea face dialoguri bune, al 6-lea „cunoaște pulsul vieții“ etc. etc. Rezultatul nu este nici mai bun nici mai prost decât dacă ar fi fost un singur scenarist. Însă concepția scenariului italian se acomodează bine la această paternitate colectivă, unde fiecare aduce o idee, fără ca până la urmă regizorul să se simtă obligat s-o urmeze. Această interdependență a improvizației s-ar apropia mai degrabă de *commedia dell'arte* sau chiar de *jazz-ul hot*, decât de munca pe bandă a scenariștilor americani.

sensul aproape fiziologic al cuvântului, „tactul“ cinematografic. Un astfel de plan se înrudește în dinamismul său cu mișcarea mâinii care desenează un crochiu: lăsând locuri albe, schițând ici-colo, insistând și analizând obiectul. Mă gândesc la ralenti-ul din documentarul asupra lui Matisse, care ne dezvăluie sub arabescurile continue și uniforme ale liniei ezitățile variabile ale mâinii. Într-un astfel de decupaj mișcarea aparatului este foarte importantă. Aparatul trebuie să fie la fel de prompt când se mișcă sau când se imobilizează. Travelingurile și panoramicele n-au caracterul cvasidivin pe care li-l acordă macaraua americană. Aproape totul se face la înălțimea ochiului sau pornind de la puncte de vedere concrete cum sunt un acoperiș sau o fereastră. Toată poezia de neuitat a plimbării copiilor pe calul alb în *Sciuscia* se reduce, din punct de vedere tehnic, la un unghi de filmare în contra-plonjeu care acordă călăreților și calului perspectiva unei statui ecvestre. Christian Jaque și-a dat mult mai multă osteneală pentru calul său fantomă din *Sortilèges*. Atâta virtuozitate cinematografică n-a împiedecat ca iapa lui să aibă prozaismul unei gloabe de birjă. Aparatul italian păstrează ceva din umanismul aparatului de reportaj Bel-Howell, inseparabil de mână și de ochi, aproape identificat cu omul, adaptat prompt atenției sale.

Cât privește fotografia, este de la sine înțeles că eclerajul nu va juca aici decât un rol expresiv foarte slab. Întâi deoarece e nevoie de studio, iar majoritatea filmărilor se fac în exterior sau în decoruri reale, apoi pentru că stilul de reportaj se identifică pentru noi cu cenușiul jurnalelor de actualități. Ar fi un contrasens să te preocupe sau să ameliorezi prea mult calitatea plastică a stilului.

Așa cum am încercat să-l descoperim până în prezent, stilul filmului italian ar părea înrudit — cu mai multă ori mai puțină iscusință, măiestrie și sensibilitate — unei gazetării cu veleități literare, unei arte vii, simpatice, făcută cu pricepere, chiar mișcătoare, dar care în principiu este minoră. Așa stă cazul uneori chiar când genul s-ar putea plasa suficient de sus pe scara valorilor estetice. Ar fi nejust și eronat să vedem în asta rezultatul suprem al unei anumite tehnici. La fel ca reportajul în literatură, care cu etica sa de obiectivitate (poate că ar fi mai bine să zicem

de exterioritate) a pus doar bazele unei noi estetici a romanului¹, tehnica cineaștilor italieni ajunge în cele mai bune filme și, îndeosebi în *Païsà*, la o estetică a povestirii la fel de complexă și originală.

Païsà este fără îndoială primul film care ar fi echivalentul riguros al unei culegeri de nuvele. Noi nu cunoaștem decât filmul în scheciuri, gen bastard și fals. Rossellini ne povestește succesiv șase povești din timpul Eliberării italiene. Ele n-au comun decât elementul istoric. Trei dintre ele, prima, a patra și ultima se leagă de Rezistență, celelalte sunt episoade hazlii, patetice sau tragice pe tema înaintării aliaților. Prostituția, bursa neagră, viața într-o mănăstire franciscană le oferă materialul. Nici o altă progresie decât o anumită rânduire a poveștilor conform unei ordini cronologice, pornind de la debarcarea unui detașament aliat în Sicilia. Însă fondul social, istoric și uman al celor șase povești le conferă o unitate cu totul suficientă pentru a face din ele o operă perfect omogenă în diversitatea ei. Mai ales lungimea fiecărei povești, structura, materia, durata ei estetică, ne dau pentru prima oară impresia exactă de nuvelă. Episodul din Neapole, unde un puști, specialist în bursă neagră, vinde hainele unui negru beat, este o admirabilă nuvelă „de” Saroyan. Alt episod îl evocă pe Steinbeck, altul pe Hemingway, altul (primul) pe Faulkner. Nu vorbesc numai de ton sau de subiect, ci de stil, în adevăratul înțeles al cuvântului. Din nefericire nu se poate cita între ghilimele, ca un paragraf, o secvență de film, iar descrierea sa literară este prin forța lucrurilor incompletă. Iată totuși un episod al ultimei nuvele (care-mi evocă alternativ pe Hemingway și pe Faulkner): 1) Un grup format din câțiva partizani italieni și soldați aliați a fost aprovizionat cu merinde de către o familie de pescari care locuiește într-un fel de fermă izolată în mlaștinile deltei Padului. Li se dă un coș cu țipari și ei pleacă; o patrulă germană îi zărește și execută pe toți locuitorii fermei. 2) în zori, ofițerul american și un partizan merg prin mlaștină. Departe se aud împușcături. Un dialog

¹ Nu mă voi angaja aici într-o dispută istorică asupra surselor sau a prefigurărilor romanului de reportaj în secolul al XIX-lea. La Stendhal sau la naturaliști era vorba mai degrabă de sinceritate, de îndrăzneală, de spirit de observație, decât de o obiectivitate propriu-zisă. Faptele în sine nu aveau încă acest fel de autonomie ontologică ce face din ele o succesiune de monade închise, strict limitate de aparențele lor.

foarte eliptic ne face să înțelegem că nemții i-au împușcat pe pescari. 3) Cadavre de bărbați și de femei întinse în fața cabanei, un copil aproape gol care plânge fără încetare în amurg. Chiar descris atât de succint, acest fragment de poveste lasă suficient să apară imense elipse, mai bine zis lacune. O acțiune destul de complexă este redusă la trei sau patru fragmente scurte, și așa eliptice în raport cu realitatea descrisă. Să trecem peste primul, pur descriptiv. În cel de-al doilea, evenimentul nu ne este adus la cunoștință decât prin ceea ce pot ști despre el partizanii: împușcături în depărtare. Al treilea este prezentat independent de prezența partizanilor. Nici nu este sigur că această scenă ar avea un martor. Un copil plânge lângă părinții săi morți; este un fapt. Cum au ajuns nemții să afle vina țărănilor? De ce a rămas copilul în viață? Asta nu-i treaba filmului. Totuși o serie întreagă de evenimente s-au înlănțuit până la acest rezultat. Desigur, cineastul nu arată de obicei totul — de altfel ar fi și imposibil — dar alegerea și omisiunile sale țin să reconstituie un proces logic în care spiritul trece fără greutate de la cauze la efect. Tehnica lui Rossellini păstrează evident o anumită inteligibilitate a succesiunii faptelor, dar acestea nu se angrenează ca niște roți dințate. Spiritul trebuie să sară de la un fapt la altul, astfel cum se sare din piatră în piatră pentru a se traversa un râu. Se întâmplă ca piciorul să ezite alegând între doi bolovani, să greșească piatra sau să alunece de pe una din ele. La fel face și spiritul nostru. Esența pietrelor nu este de a permite călătorilor să traverseze râurile fără să-și ude picioarele, după cum dungile de pe pepene nu există pentru a ușura lui „pater familias“ o împărțire echitabilă. Faptele sunt fapte, imaginația noastră le folosește, dar ele nu au funcția apriorică să o servească. În decupajul cinematografic obișnuit (conform unui proces asemănător cu povestirea epică clasică) faptul este atacat de aparat, demontat, analizat, reconstituit; fără îndoială, el nu pierde totul din natura sa de fapt, dar este îmbrăcat de abstracție ca argila unei cărămizi de zidul încă absent care va multiplica paralelipipedul ei. La Rossellini, faptele capătă un sens, dar nu de maniera unei unelte a cărei funcțiune i-a determinat dinainte forma. Faptele se succed și spiritul este constrâns să-și dea seama că ele se aseamănă, și că, asemănându-se, vor însemna până la urmă ceva ce era în fiecare din ele și care este, dacă vreți, morala povestirii. O morală pe care în mod precis spiritul nu o poate scăpa din vedere deoarece ea provine din realitate. În

episodul „Florența“, o femeie traversează orașul ocupat încă de câțiva germani și de grupuri fasciste, pentru a încerca să întâlnească un șef al Rezistenței, logodnicul ei. Un bărbat o însoțește căutându-și și el soția și copilul. Aparatul îi urmărește pas cu pas, ne face să luăm parte la toate dificultățile întâmpinate de cei doi, la primejdiile prin care trec, dar rămâne perfect impasibil și acordând imparțial atenție atât eroilor aventurii cât și situațiilor prin care sunt nevoiți să treacă. Într-adevăr, tot ce se întâmplă în Florența frământată de Eliberare este la fel de important, aventura personală a acestor două ființe infiltrându-se, de bine de rău, într-un conglomerat de alte aventuri, ca atunci când încerci să treci printr-o mulțime făcându-ți loc cu cotul, pentru a regăsi pe cineva. Trecând, întrevezi în ochii celor ce-ți fac loc alte griji, alte pasiuni, alte primejdii, față de care ale tale sunt poate derizorii. La urmă și din întâmplare, femeia va afla din gura unui partizan rănit că cel căutat a murit. Dar fraza care-i dezvăluie vestea nu-i este propriu-zis destinată; ea o lovește ca un glonte rătăcit. Puritatea liniei acestei povestiri nu este cu nimic tributară procedeelelor clasice de compoziție specifice unei narațiuni de acest gen. Interesul nu este atras niciodată artificial asupra eroinei. Aparatul nu se dorește psihologic subiectiv. Noi împărtășim mai bine sentimentele protagoniștilor deoarece este ușor să le deducem și pateticul nu vine aici din faptul că o femeie și-a pierdut bărbatul iubit, ci din situarea acestei drame particulare în hățișul a o mie de alte drame, din solitudinea sa solidară cu drama eliberării Florenței. Aparatul s-a mărginit să urmeze ca pentru un reportaj imparțial o femeie în căutarea unui bărbat; el lasă spiritului nostru grija de a fi lângă această femeie, de a o înțelege și de a suferi împreună cu ea.

În admirabilul episod final al partizanilor împresurați în mlaștină, apa nămolosă a deltei Padului, trestia cât vezi cu ochii, înaltă de acoperă bărbății pitiți în micile bărci plate, clipocitul valurilor, joacă un rol oarecum echivalent cu cel al oamenilor. În această privință menționăm că participarea dramatică a mlaștinii se datorează, în mare parte, unor anumite calități foarte intenționale ale filmării. Astfel linia orizontului este întotdeauna la aceeași înălțime. Această permanență a proporțiilor apei și ale cerului de-a lungul tuturor planurilor filmului degajă unul din caracterele esențiale ale peisajului. Este echivalentul exact, în condițiile impuse de ecran, al impresiei subiective pe care o pot avea oamenii ce trăiesc între cer și apă și a căror viață

depinde mereu de o infimă deplasare unghiulară în raport cu orizontul. Se vede din acest exemplu de câtă subtilitate de expresie dispune aparatul în exterior, când este mânuit de un operator ca cel al *Païsei*.

Unitatea povestirii cinematografice în *Païsa* nu este „planul“, punct de vedere abstract asupra realității care se analizează, ci „faptul“ — fragment de realitate brută, multiplu și echivoc în sine însuși, al cărui „sens“ se degajă numai *a posteriori* datorită altor „fapte“ între care spiritul stabilește raporturi. Fără îndoială, regizorul a ales bine aceste „fapte“, dar respectând integritatea lor de „fapt“. Prim planul clanței la care m-am referit înainte era mai puțin un fapt cât un semn degajat *a priori* de aparat. și care n-avea mai multă independență semantică decât o prepoziție într-o frază. Este exact contrariul mlaștinii sau al morții țăranilor.

Specificul „imaginii-fapt“ nu constă însă numai în a întreține cu alte „imagini-fapt“ relațiile inventate de spirit. Există proprietățile centrifuge ale imaginii, cele care permit să se constituie oarecum povestirea. Considerată în sine însăși, fiecare imagine nefiind decât un fragment de realitate anterior sensului, toată suprafața ecranului trebuie să prezinte o egală densitate concretă. Așa se prezintă contrariul mizanscenei de gen „clanță“, unde culoarea zugrăvelii, grosimea murdăriei pe lemnul ușii, strălucirea metalului, uzura zăvorului sunt tot atâtea fapte perfect inutile, paraziți concreți ai abstracției, care trebuie eliminați.

În *Païsa* (și reamintesc că înțeleg prin *Païsa*, în măsuri diferite, majoritatea filmelor italiene), planul-detaliu al clanței ar fi înlocuit prin „imaginea-fapt“ a unei ușii ale cărei caracteristici concrete ar fi, de asemenea, aparente. Din același motiv îndrumarea actorilor va fi astfel concepută ca să nu disocieze nicio dată jocul lor de decor sau de cel al celorlalte personaje. Omul însuși nu este decât un fapt printre celelalte, căruia nu-i va fi acordată *a priori* nici o importanță privilegiată. De altfel cineștii italieni sunt singurii cărora le reușesc scenele de autobuz, de camion sau de vagon de tren, tocmai pentru că ele întrunesc o densitate particulară de decoruri și de oameni, iar ei știu să descrie o acțiune fără să o disocieze de contextul ei material și fără să estompeze singularitatea umană în care este implicată; subtilitatea și suplețea mișcărilor de aparat în aceste spații strâmte și înghesuite, comportamentul natural al tuturor personajelor care intră în câmp fac din aceste scene piese de bravură prin excelență ale cinematografului italian.

Realismul cinematografiei italiene și tehnica romanului american

Mă tem că absența documentelor cinematografice a dăunat clarității acestor rânduri. Dacă totuși a putut să mă urmărească până aici, cititorul a putut remarca faptul că am caracterizat aproape cu aceiași termeni stilul lui Rossellini în *Paisà* și cel al lui Orson Welles în *Cetățeanul Kane*. Pe căi tehnice diametral opuse, și unul și celălalt au ajuns la un „decupaj” care respectă aproape în mod egal realitatea. Prin profunzimea câmpului la Orson Welles și prin poziția hotărât realistă a lui Rossellini. La unul ca și la celălalt regăsim aceeași dependență a actorului în raport cu decorul, același realism al interpretării impus tuturor personajelor din câmp, oricare ar fi „importanța” lor dramatică. Mai mult: cu modalități de stil evident foarte diferite, povestirea însăși se organizează în fond în același fel în *Cetățeanul Kane* și în *Paisà*. Fiindcă atât Rossellini cât și Orson Welles, cu o totală independență tehnică, cu absența evidentă a oricărei influențe directe, având temperamente cum nu se poate imagina mai puțin compatibile, au urmărit ambii în fond aceeași teză estetică esențială, au avut aceeași concepție estetică despre „realism”.

Am avut răgazul să compar stilul povestirii din *Paisà* cu cel al unor romancieri și nuveliști moderni. Raporturile tehnicii lui Orson Welles cu cea a romanului american (și îndeosebi al lui Dos Passos) sunt pe de altă parte destul de evidente pentru ca să-mi permit acum să-mi dezvălui teza. Estetica cinematografului italian, cel puțin în părțile sale cele mai elaborate și la regizorii la fel de conștienți de mijloacele lor ca un Rossellini, nu este decât echivalentul cinematografic al romanului american.

Să ne înțelegem bine; aici este vorba despre cu totul altceva decât despre o adaptare banală. Hollywoodul n-a încetat să „adapteze” romancierii americani pentru nevoile ecranului. Se știe ce a făcut Sam Wood din *Cui îi bate ceasul*. Deoarece, în fond, el nu s-a străduit decât să transpună o intrigă. A fost fidel cărții frază cu frază, dar în mod strict n-a transmis nimic din carte pe ecran. Se pot număra pe degete filmele americane care au știut să transpună în imagini câte ceva din stilul romancierilor, adică din însăși structura povestirii, din legea de gravitație care stă la baza organizării faptelor la Faulkner, la Hemingway sau la Dos Passos. Ar fi fost nevoie să apară Orson Welles ca să

se întrevadă ce ar fi putut realiza cinematografia pe baza romanului american¹.

Or, atunci când Hollywoodul multiplică adaptările unor „best-sellers“, îndepărtându-se tot mai mult de sensul acestei literaturi, în Italia se realizează, în mod cu totul firesc și cu o îndrăzneală care exclude orice idee de calchiere conștientă sau voită, pe baza unor scenarii integral originale, o cinematografie corespunzătoare literaturii americane. Fără îndoială, nu trebuie pierdută din vedere în această conjunctură popularitatea romanțierilor americani în Italia, unde operele lor au fost traduse și asimilate de mult, unde influența lui Saroyan de exemplu asupra unui Vittorini este notorie. Dar mai degrabă decât aceste raporturi dubioase de la cauză la efect, prefer să invoc excepționala afinitate a celor două civilizații, așa cum a reieșit în timpul ocupației aliate. Soldatul american s-a simțit imediat în Italia ca la el acasă și italianul a simțit pe loc pentru soldatul american, alb sau negru, un sentiment de familiaritate. Proliferarea bursei negre și a prostituției de către armata americană nu este exemplul cel mai puțin concludent al simbiozei dintre două civilizații. Nu-i întâmplător că soldații americani sunt personaje importante în majoritatea filmelor italiene recente și că ei își joacă rolul cu un aer firesc care spune multe.

Totuși, oricare ar fi situația, chiar dacă anumite căi de influență au fost deschise de literatură sau de ocupație, este vorba de un fenomen inexplicabil numai la acest nivel. Cinematografia americană se realizează astăzi în Italia, deși niciodată cinematografia peninsulei n-a fost mai tipic italiană. Sistemul de referințe pe care l-am adoptat m-a îndepărtat de alte apropieri mai puțin contestabile, ca de exemplu tradiția basmului italian, a comediei dell'arte și a tehnicii frescei. Decât să vorbim de o „influență“, am putea spune că este mai degrabă un acord al cinematografului cu literatura, asupra acelorași date estetice

¹ Cinematografia a trecut de mai multe ori foarte aproape de aceste adevăruri, de exemplu prin Feuillade sau prin Stroheim. Mai aproape de noi, Malraux a înțeles foarte clar echivalentele unui anumit stil de roman cu povestirea cinematografică. În sfârșit, din instinct și din geniu, Renoir a aplicat încă din *Regula jocului* esențialul principiilor profunzimii câmpului și al mizanscenei simultane asupra tuturor actorilor. El explica această manieră într-un articol profetic apărut în revista *Point*, în 1938.

profunde, asupra unei concepții comune despre relațiile artei cu realitatea. A trecut multă vreme de când romanul modern a săvârșit revoluția sa „realistă“, de când a integrat *behaviorismul* tehnica reportajului și etica violenței. Departe ca cinematografia să fi exersat cea mai mică influență asupra acestei evoluții, așa cum se crede încă în mod curent; un film ca *Païsa* demonstrează, dimpotrivă, că cinematografia a rămas cu vreo douăzeci de ani în urma romanului contemporan. Filmul italian contemporan a găsit pentru ecran echivalentele propriu-zis cinematografice ale celei mai importante revoluții literare moderne, și acesta nu este meritul său cel mai mic.

(1948)

DE SICA REGIZOR

Trebuie să-i mărturisesc cititorului că scrupulele îmi paraliză până, atât de imperative mi se par argumentele care ar trebui să mă împiedece să i-l prezint pe De Sica.

Întâi pentru că este o îndrăzneală ca un francez să vrea să-i învețe pe italieni ceva despre cinematograful lor, în general, și despre cel care este poate cel mai mare regizor al lor, în special; dar mai ales pentru că acestei neliniști teoretice prealabile i se adaugă în acest caz câteva alte obiecții deosebite. Când am acceptat în mod imprudent onoarea să-l prezint aici pe De Sica aveam mai ales prezentă în spirit admirația mea pentru *Hoții de biciclete* și nu cunoșteam încă *Miracol la Milano*. Fără îndoială, noi am văzut în Franța *Sciuscia* și *Copiii ne privesc*, dar oricât de frumos ar fi *Sciuscia*, care ne-a dezvăluit talentul lui De Sica, rămân aici, alături de rezolvări sublimе, și tatonările de ucenic. Scenariul cedează uneori tentațiilor melodramei, iar mizanscena are o elocvență poetică, un lirism de care se pare că De Sica ar vrea astăzi să se ferească. Pe scurt, regizorul era încă în căutarea unui stil personal. Măiestria totală și definitivă se afirmă în *Hoții de biciclete*, în așa fel, încât ni se pare că acest film rezumă toate eforturile celor ce-l precedaseră.

Dar se poate oare judeca un regizor pe baza unui singur film? El ne dovedește suficient geniul lui De Sica, nu însă în mod necesar formele ce le va adopta acesta în viitor. Ca actor, De Sica nu este un nou venit în cinematografie, dar el trebuie totuși considerat drept un „tânăr“ regizor, un realizator cu viitor. Cu toate asemănările profunde, pe care ne vom strădui să le înțelegem, *Miracol la Milano* este un film cu totul diferit ca inspirație și structură de *Hoții de biciclete*. Cum va fi viitorul film? Și nu ne va dezvălui oare el importanța unor filoane rămase minore în cele două opere anterioare? Pe scurt, întreprindem de fapt discutarea stilului unui regizor de prim ordin numai pe baza a două opere, dintre care, pe deasupra, una pare să dezmințe orientarea celeilalte. Cam puțin pentru cineva care nu confundă activitatea de critic cu cea de profet. Mi-era ușor să explic admirația mea pentru *Hoții* și pentru *Miracol*, dar este altceva să pretinzi a extrapola din aceste două opere trăsăturile permanente și definitive ale talentului autorului lor.

Totuși am fi procedat așa dacă era vorba de Rossellini, pornind de la *Roma oraș deschis* și *Païsà*. Ceea ce am fi putut spune despre ele (și ceea ce am scris efectiv în Franța) risca fatalmente să fie nuanțat și corectat de filmele următoare, nu și dezmințit. Aceasta, deoarece stilul lui Rossellini face parte dintr-o familie estetică cu totul diferită. El își demască ușor legile și corespunde unei viziuni asupra lumii, tradusă direct în structură regizorală. Dacă vreți, stilul lui Rossellini este, în primul rând, o privire, în timp ce al lui De Sica este, în primul rând, o sensibilitate. Regia primului investighează obiectul său din exterior. Nu vreau să spun, bineînțeles, fără să-l înțeleagă și să-l simtă, ci că această exterioritate traduce un aspect etic și metafizic esențial al relațiilor noastre cu lumea. Pentru a înțelege acest lucru ajunge să comparăm felul în care e înfățișat copilul în *Germania anul zero* și în *Sciussia* sau în *Hoții de biciclete*. Dragostea lui Rossellini pentru personajele sale le învăluie într-o conștiință exasperantă a incomunicabilității ființelor, cea a lui De Sica radiază dimpotrivă din înseși personajele sale. Ele sunt ceea ce sunt, dar luminate dinăuntru de dragostea ce le-o poartă. Urmează că maniera regizorală a lui Rossellini se interpune între materia sa și noi, desigur nu ca un obstacol artificial, ci ca o distanță ontologică de netrecut, ca o infirmitate congenitală a ființei care se traduce pe plan estetic în termeni spațiali, în forme și structuri regizorale. Din faptul că este resimțită ca o lipsă, ca un refuz, ca o abatere a lucrurilor de la ordinea firească și deci, în definitiv, ca o durere, rezultă că este mai ușor să iei cunoștință de ea, mai ușor să o reduci la o metodă formală. Rossellini nu poate să-și schimbe maniera, fără a proceda înainte la o revoluție morală personală.

De Sica, dimpotrivă, este unul dintre acei regizori ce pare preocupat să traducă fidel scenariul, al căror talent izvorăște integral din dragostea pentru subiect și înțelegerea lui intimă. Regia pare să se modeleze de la sine ca forma naturală a unei materii vii. Deși dotat cu o sensibilitate foarte diferită și cu o preocupare foarte vizibilă pentru formă, un Jacques Feyder în Franța, aparține și el acestei familii de realizatori, a căror singură metodă pare să fie aceea de a sluji onest subiectul. Desigur, și vom reveni asupra problemei, această neutralitate este iluzorie; dar existența ei aparentă nu ușurează sarcina criticii, ea compartimentează producția cineastului în atâtea cazuri particulare încât un film suplimentar poate să repună totul în discu-

ție. Tentația este mare în asemenea cazuri de a nu vedea decât meserie acolo unde se caută un stil, de a nu vedea decât generoasa diferență a unui tehnician abil în fața exigențelor subiectului, în locul amprenteii creatoare a unui veritabil autor.

Maniera regizorală a lui Rossellini se deduce ușor în filmele lui din imagini, în timp ce De Sica ne constrânge să o deducem dintr-o povestire vizuală care pare că nici nu conține o manieră.

În sfârșit, și mai ales, profilul lui De Sica apare legat inseparabil deocamdată de colaborarea cu Zavattini, mai mult chiar decât este legat, în Franța, Marcel Carné, de colaborarea cu Jacques Prévert. În istoria cinematografului nici nu se cunoaște poate un exemplu mai perfect de simbioză între scenarist și regizor. Faptul că Zavattini colaborează la multe alte filme (în timp ce Prévert n-a scris decât puține scenarii pentru alții decât Carné) nu schimbă cu nimic lucrurile, ci dimpotrivă; cel mult ne va îngădui să deducem că De Sica este realizatorul ideal al lui Zavattini, cel care-l înțelege cel mai bine și în modul cel mai intim. Avem exemple de Zavattini fără De Sica, dar nu de De Sica fără Zavattini. Este deci cu totul arbitrar să încercăm a distinge ce-i aparține anume numai lui De Sica, asta cu atât mai mult cu cât am constatat deferența sa, cel puțin aparentă, în fața exigențelor scenariului.

De aceea trebuie să renunțăm să separăm împotriva naturii ceea ce talentul a unit atât de strâns. Să mă ierte deci De Sica și Zavattini, și cu anticipație și cititorul pe care problemele mele de conștiință nu-l interesează și care așteaptă ca, în sfârșit, să iau startul. Să fie totuși bine lămurit pentru liniștea conștiinței mele, că nu pretind a face altceva decât niște tatonări critice, pe care viitorul le va pune fără îndoială în discuție și care nu sunt decât mărturia personală din 1951 a unui critic francez asupra unei opere pline de promisiuni și ale cărei calități sunt deosebit de rebele la analiza estetică. Această profesiune de umilință nu este de loc o precauție oratorică sau o formulă retorică. Rog stăruitor să fiu crezut că este, înainte de toate, o dovadă a admirației mele.

Realismul lui De Sica capătă un sens propriu prin poezie; căci în artă, la originea oricărui realism trebuie rezolvat un paradox estetic. Reproducerea fidelă a realității nu este artă. Ni se repetă că arta înseamnă alegere și interpretare. De aceea, până în prezent, tendințele „realiste“ în cinematograf, ca și în celelalte arte, constau doar în a introduce mai multă realitate în

operă; dar acest supliment de realitate nu era încă decât un mijloc — mai mult ori mai puțin eficace — de a servi o teză perfect abstractă: dramatică, morală sau ideologică. În Franța „naturalismul” corespunde tocmai înmulțirii romanelor și a pieselor cu teză. Originalitatea neorealismului italian în raport cu principalele școli realiste anterioare și cu școala sovietică este de a nu subordona realitatea vreunui punct de vedere aprioric. Chiar și teoria cine-ochiului lui Dziga Vertov nu utiliza realitatea brută din jurnalele de actualități decât pentru a o organiza conform unui principiu dialectic de montaj. Dintr-un alt punct de vedere, teatrul, chiar realist, dispune de realitate în funcție de structurile dramatice și spectaculare. Fie pentru a servi interesele unei teze ideologice, fie ale unei idei morale sau ale unei acțiuni dramatice, realismul subordonează împrumuturile sale din realitate unor exigențe de ordin superior. Neorealismul nu cunoaște decât imanența. El înțelege să deducă, „a posteriori”, din aspectul și din simpla aparență a ființelor și a lumii, învățămintele pe care acestea le conțin. Este deci o fenomenologie.

Pe planul mijloacelor de expresie, neorealismul contrazice. așadar, categoriile tradiționale ale spectacolului, în primul rând în ce privește interpretarea. În concepția clasică care-și are obârșia în teatru, actorul exprimă ceva, un sentiment, o pasiune, o dorință, o idee. Prin atitudinea și mimica sa el permite spectatorului să citească pe fața lui ca într-o carte deschisă. În această perspectivă se naște convenția implicită între spectator și actor că aceleași cauze psihologice produc aceleași efecte fizice și că ele se pot exprima astfel fără ambiguitate. Asta-i propriu-zis ceea ce se numește „joc”.

Structura regizorală decurge de aici: decorul, eclerajul, unghiul și cadrajul filmării vor fi, în funcție de comportamentul actorului, mai mult ori mai puțin expresioniste. Ele contribuie la rândul lor să confere sens acțiunii. În fine, descompunerea scenei în cadre și montajul acestora echivalează cu un expresionism în timp, cu o recompunere a evenimentului conform unei durate artificiale și abstracte: durata dramatică. Toate aceste date generale ale spectacolului cinematografic sunt repuse în discuție de neorealism.

În primul rând jocul. I se cere interpretului *să fie înainte* de a exprima. Această exigență nu implică în mod necesar renunțarea la actorul profesionist, dar este normal ca ea să tindă să-i substituie omul de pe stradă, ales doar pentru comportarea sa în

general, căci ignoranța sa în ale tehnicii teatrale este mai puțin o condiție strict necesară, cât o garanție contra jocului expresionist. Pentru De Sica, Bruno era o siluetă, o fizionomie, un mers.

Datele de decor și de filmare. Decorul natural este față de decorul construit, ceea ce este actorul amator față de cel profesionist. Pe de altă parte are drept consecință suprimarea, cel puțin parțială, a posibilităților de compoziție plastică prilejuite de lumina artificială din studiouri.

Dar poate cea mai radical zdruncinată este structura narațiunii. Ea trebuie să respecte durata adevărată a evenimentului. Tăieturile cerute de logică n-ar putea fi decât cel mult descriptive; decupajul nu trebuie în nici un fel să adauge ceva realității evidente. Dacă el participă la sensul filmului, ca la Rossellini, asta se datorează faptului că golurile, vidurile, părțile evenimentului pe care le ignorăm sunt ele însele de natură concretă, niște pietre care lipsesc din edificiu. Nici în viață nu cunoaștem tot ce li se întâmplă altora. În montajul clasic elipsa este un efect de stil; la Rossellini ea este o lacună a realității, sau, mai degrabă, a cunoașterii noastre, natural limitată.

Neorealismul apare, așadar, ca o atitudine ontologică, înainte de a fi una estetică. Așa că aplicarea atributelor sale tehnice ca o rețetă nu-l reconstituie în mod necesar, după cum o demonstrează rapida decadentă a neorealismului american. Și chiar în Italia nu toate filmele fără actori, inspirate dintr-un fapt divers și filmate în exterioare, valorează mai mult decât melodramele tradiționale și spectaculoase. Dimpotrivă, putem numi neorealist un film ca *Cronica di un amore* (*Cronica unei iubiri*) de Michelangelo Antonioni, pentru că în ciuda actorilor săi profesioniști, a arbitrariului polițist al intrigii, a anumitor decoruri luxoase și a costumelor baroce ale eroinei, regizorul n-a recurs la un expresionism exterior personajelor: toate efectele sunt bazate pe modul lor de a exista, de a plânge, de a merge și râde. Ele sunt prinse în țesătura intrigii: ca acei șoareci de laborator constrânși să treacă printr-un labirint.

Mă aștept să fiu contrazis prin argumentul că există o mare diversitate de stiluri la cei mai buni cinești italieni. Și știu cât le displace termenul de neorealism. Numai Zavattini are curajul să și-l asume fără jenă. Majoritatea protestează împotriva existenței unei noi școli realiste italiene care i-ar îngloba pe toți. Dar acesta este un reflex al creatorului în raporturile cu criticii. Ca artist, regizorul are mai curând conștiința deosebirilor decât cea

a trăsăturilor comune. Termenul de neorealism a fost aruncat ca o plasă asupra cinematografului italian de după război; fiecare caută să rupă pe propria lui socoteală ochiurile care pretind să-l prindă. Dar în ciuda acestei reacții normale și care are avantajul de a ne forța să chibzuim de fiecare dată asupra unei clasificări critice prea comode, cred că există temeiuri serioase ca să o menținem, fie chiar împotriva interesaților înșiși.

Desigur definiția succintă dată de mine neorealismului poate să pară în mod superficial dezmințită de opera unui Lattuada cu viziunea sa calculată, subtil arhitecturală, barocă prin exuberanță, de elocvența romantică a unui De Santis, de simțul teatral rafinat al unui Visconti, care compune realitatea cea mai vulgară ca o mizanscenă de operă sau de tragedie clasică. Aceste epitete sunt sumare și contestabile, dar numai în numele altor epitete posibile, care ar confirma existența unor diferențe formale, a unor opoziții de stil. Acești trei regizori sunt la fel de deosebiți unul de altul ca și de De Sica și totuși înrudirea lor este evidentă dacă privim lucrurile mai în perspectivă și mai ales dacă, încetând să comparăm acești cineaști între ei, ne referim la cinematograful american, francez sau sovietic.

În mod fatal, însă, neorealismul nu există în stare pură și se poate concepe combinarea lui cu alte tendințe estetice. Dar biologii disting printre caracterele ereditare rezultate din părinți neasemănători anumiți factori ziși dominanți. La fel se întâmplă cu neorealismul. Teatralismul exacerbat al unui Maltzow parte în *Christos interzis* poate datora mult expresionismului german, dar filmul nu-i mai puțin neorealist, radical diferit de ceea ce a fost expresionismul realist al unui Fritz Lang, de exemplu.

Aparent m-am îndepărtat însă prea mult de De Sica. Dar e numai pentru a-l putea situa mai bine în contextul producției italiene contemporane. S-ar putea, într-adevăr, ca dificultatea unei aprecieri critice asupra realizatorului *Miracolului la Milano* să fie indicele cel mai semnificativ al stilului său. Imposibilitatea în care ne aflăm de a-i analiza caracteristicile formale nu rezultă oare din faptul că el reprezintă expresia cea mai pură a neorealismului, că *Hoții de biciclete* este oarecum punctul zero de referință al acestui curent, centrul ideal în jurul căruia gravitează, fiecare pe orbita ei, operele celorlalți mari regizori? Poate tocmai această puritate îl face de nedefinit, deoarece are drept scop paradoxal nu numai de a construi un spectacol care să pară real, ci invers — de a transforma realitatea în spectacol: un om

merge pe stradă și spectatorul este uimit de frumusețea unui om care merge. Până la realizarea visului lui Zavattini de a se filma fără montaj nouăzeci de minute din viața unui om, *Hoții de biciclete* este, fără îndoială, expresia extremă a neorealismului.

Din faptul că această manieră regizorală are ca obiect de a se nega pe sine însăși, de a fi perfect transparentă față de realitatea pe care o dezvăluie, ar fi totuși naiv să se tragă concluzia inexistenței sale. Este inutil să se spună că puține filme au fost mai minuțios plănuite, mai gândite, mai îngrijit elaborate; dar toată strădania lui De Sica tinde să creeze iluzia întâmplătorului, să dea necesității dramatice aspectul coincidenței. Mai mult, el a ajuns să facă din coincidență materia dramei. În *Hoții de biciclete* nimic nu se întâmplă ce nu s-ar fi putut întâmpla: muncitorul ar fi putut, din întâmplare, să-și găsească bicicleta la mijlocul filmului, în sală s-ar fi aprins lumina și De Sica ar fi apărut să se scuze că ne-a deranjat, dar în fond am fi fost mulțumiți pentru muncitor. Minunatul paradox estetic al acestui film este că el are rigoarea tragediei și că, totuși, nimic nu se întâmplă aici decât din întâmplare. Dar tocmai din sinteza dialectică a valorilor contrarii ordinii artistice și din dezordinea amorfă a realității se naște originalitatea filmului. Nu există imagine care să nu fie încărcată de sensuri, care să nu ne tulbure prin acuitatea unui adevăr moral de neuitat, nu există nici una care să trădeze ambiguitatea ontologică a realității. Nici un gest, nici un incident, nici un obiect nu sunt determinate aprioric de un punct de vedere al regizorului. Ele se rânduiesc cu o claritate incontestabilă pe câmpul tragediei sociale, ca pilitura de fier pe câmpul magnetic: în linii separate. Această artă în care nimic nu este necesar, n-a pierdut caracterul fortuit al hazardului, dar tocmai prin asta este de două ori mai convingătoare și mai efecace. Căci nu este în fond de mirare ca romancierul, dramaturgul sau cineastul să ne facă să găsim cutare sau cutare idee în opera lor; înseamnă că au cultivat-o, că au sădit-o în creația lor. Puneți sare în apă, lăsați ca apa să se evapore la căldura reflecțiilor și veți găsi sarea. Dar dacă apa este scoasă direct din izvor înseamnă că ea conține sare în mod natural. Bruno, muncitorul, poate să-și găsească bicicleta, după cum ar putea câștiga la loterie (chiar și săracii câștigă la loterie), dar această posibilitate virtuală subliniază și mai mult neputința atroce a omului sărac. Dacă și-ar găsi bicicleta, norocul său fantastic ar constitui o condamnare și mai evidentă a societății, deoarece revenirea la

categoria umană, la starea de fericire cea mai normală, ar însemna un fel de miracol de neprețuit, o favoare nemărginită, ar înfățișa ce înseamnă șansa de a nu fi și mai sărac.

Se vede cât de departe este acest neorealism de concepția formală care constă din a împănă cu realități o povestire. Cât privește tehnica propriu-zisă, *Hoții de biciclete* este, ca multe alte filme, turnat pe stradă cu actori neprofesioniști; meritul său însă este cu totul altul, și anume: filmul nu trădează esența lucrurilor, le lasă în primul rând să existe liber, prin ele însele; le îndrăgește în singularitatea lor. „Sora mea realitatea“, spune De Sica, și realitatea se adună în jurul lui ca păsările în jurul Sfântului Francisc. Unii o pun în colivie și o învață să vorbească, dar De Sica conversează cu ea și noi percepem adevăratul limbaj al realității, cuvântul de necontestat pe care îl putea exprima numai dragostea.

Pentru a-l defini deci pe De Sica trebuie să mergem la izvoarele artei sale — tandrețea și dragostea. Ceea ce au comun *Miracol la Milano* și *Hoții de biciclete*, cu toate divergențele lor mai mult aparente decât reale (și care ar fi prea ușor de enumerat), este afecțiunea inepuizabilă a autorului pentru personajele sale. Este semnificativ că în *Miracol la Milano*, nici unul dintre personajele negative, nici orgolioșii, nici trădătorii, nu sunt antipatici. Acel Iuda de maidan care vinde cocioabele tovarășilor săi vulgarului Mobbi, nu stârnește de loc mânia spectatorului. Ne-a amuzat, mai degrabă, cu fanfaronada lui de „om rău“ descins dintr-o melodramă, fanfaronadă pe care o susține cu stângăcie; este, așadar, un trădător „bun“. De asemenea, noii săraci, care păstrează în decăderea lor trufia cartierelor elegante, nu sunt decât o varietate particulară a acestei faune, nefiind, așadar, excluși din comunitatea vagabonzilor, chiar dacă cer taxa de o liră pentru apusul soarelui. Și trebuie să iubească deopotrivă apusul soarelui, atât cei care pot avea ideea să ceară bani pentru acest spectacol, cât și cei care acceptă această înșelătorie. Se poate remarca că în *Hoții de biciclete* nici unul dintre personajele principale nu este antipatic. Nici măcar hoțul. Când Bruno reușește, în sfârșit, să pună mâna pe el, publicul ar fi dispus să-l linșeze (cum ar fi făcut mulțimea cu Bruno puțin mai înainte). Dar ceea ce e genial în această scenă este tocmai faptul că ne determină să reprimăm ura abia născută și să renunțăm să mai chibzuim, după cum Bruno va renunța să-l denunțe. Singu-

rele personaje antipatice din *Miracol la Milano sunt* Mobbi și acoliții săi, dar în fond ei nu există cu adevărat și nu sunt decât simboluri convenționale. Îndată ce De Sica îi arată puțin mai de-aproape, mai lipsește puțin ca să simțim născându-se față de ei o curiozitate înduioșată. „Sărmanii bogați, suntem tentați să spunem, cât sunt de decepționați.“ Există destule moduri de a iubi, inclusiv Inchiziția a avut modul ei. Etica și politica dragostei sunt amenințate de cele mai reale erezii. Din această perspectivă ura este deseori mai afectuoasă. Însă afecțiunea pe care o nutrește De Sica pentru creaturile sale nu le aduce nici un prejudiciu, nu conține nimic amenințător sau abuziv, este vorba doar de gentilețe, politicoasă și discretă, de o generozitate liberală ce nu cere nimic în schimb. Mila nu are nici un amestec aici, niciodată, fie și față de cel mai sărac sau cel mai nenorocit, căci mila jignește demnitatea aceluia căruia i se adresează și îi deformează conștiința.

Tandrețea lui De Sica este de o calitate cu totul particulară care se pretează greu la orice fel de generalizare morală, religioasă sau politică. Ambiguitățile filmelor *Miracol la Milano* și *Hoții de biciclete* au fost larg utilizate atât de democrații-creștini cât și de comuniști. Cu atât mai bine: adevăratele parabole se potrivesc oricui. Nu mi se pare că De Sica și Zavattini încearcă să schimbe opiniile cuiva. N-aș îndrăzni să afirm că gentilețea lui De Sica are „în sine“ mai multă valoare decât cea de-a treia virtute teologală sau decât conștiința de clasă, dar văd în modestia poziției sale un avantaj artistic precis. Ea îi garantează autenticitatea și în același timp îi asigură universalitate. Această înclinație spre dragoste este mai puțin o chestiune de morală cât de temperament personal și național. O fericită predispoziție naturală care s-a dezvoltat într-un anume climat napolitan, iată bazele autenticității. Dar aceste rădăcini psihologice sunt mai adânci decât straturile conștiinței noastre în care au fost cultivate ideologii partizane. În mod paradoxal și datorită calității lor singulare, a savoarei lor inimitabile, deoarece n-au fost catalogate în ierbarele moraliștilor și ale politicienilor, aceste rădăcini nu pot fi cenzurate, și amabilitatea napolitană a lui De Sica devine astfel, grație cinematografului, cel mai vast mesaj de dragoste pe care timpul nostru a avut fericirea să-l asculte de la Chaplin încoace. Dacă există vreo îndoială în privința importanței sale, ajunge să subliniem graba cu care critica angajată caută să-l anexeze domeniului ei. Care este într-adevăr partidul

care ar putea lăsa altcuiva dragostea? Epoca noastră nu mai tolerează amorul liber. Dar cum fiecare poate revendica cu egală verosimilitate dreptul său de proprietate asupra lui, dragostea autentică, dragostea naivă trece nestingherită zidurile citadelor ideologice și sociale.

Să le fim recunoscători lui Zavattini și De Sica pentru ambiguitatea poziției lor și să ne ferim de a vedea în asta o abilitate intelectuală în țara lui Don Camillo, o preocupare total negativă de a da asigurări oricui pentru a obține toate vizele cenzurii. Este vorba, dimpotrivă, de o voință poetică pozitivă, de strategia unui îndrăgostit care se exprimă prin toate metaforele timpului său, având însă grija să le aleagă, în așa fel, încât să deschilie toate inimile. Faptul că s-au făcut atâtea tentative de exegeză politică în ce privește filmul *Miracol la Milano* se datorează alegoriilor sociale ale lui Zavattini care nu sunt ultima instanță a simbolismului său, simbolurile lui nefiind ele însele decât alegoria dragostei. Psihanaliștii ne învață că visurile noastre sunt exact contrariul unei manifestări libere a imaginilor. Dacă ele exprimă o oarecare dorință fundamentală, o fac pentru a depăși în mod necesar domeniul „supra-eu“-ului, camuflându-se sub un dublu simbolism general și individual. Dar această cenzură nu este negativă. Fără ea, fără rezistența pe care ea o opune imaginației, visul n-ar exista. *Miracol la Milano* trebuie considerat ca o transpunere a sufletului bun al lui De Sica, pe planul onirismului cinematografic, prin intermediul simbolismului social al Italiei contemporane. Astfel se poate explica ceea ce-i aparent năstrușnic și neorganic în acest film straniu, ale cărui soluții de continuitate dramatică și indiferență la orice logică narativă ar putea fi altfel cu greu înțelese.

Să vedem în treacăt ce datorează cinematograful dragostei pentru ființa omenească. Nu s-ar putea înțelege pe deplin arta unui Flaherty, Renoir, Vigo și mai ales a unui Chaplin, dacă nu s-ar cerceta mai înainte ce varietate deosebită de dragoste, ce afecțiune senzuală sau sentimentală oglindesc filmele lor. Cred că mai mult decât orice altă artă, cinematograful este însăși arta care exprimă dragostea. Până și romancierul, în raporturile lui cu personajele sale, are mai mult nevoie de inteligență decât de dragoste; maniera lui de a iubi constă mai ales în a înțelege. Arta unui Chaplin, transpusă în literatură, n-ar putea evita un anumit sentimentalism; asta i-a permis unui André Suarés, om de litere prin excelență, evident impermeabil la poezia cinema-

tografică, să vorbească despre „inima mârșavă“ a lui Charlot; această inimă ajunge însă în cinematografie la o noblete de mit. Fiecare artă, în fiecare stadiu al ei de evoluție, are scara ei specifică de valori. Senzualitatea gingașă și amuzantă a unui Renoir, sau cea deosebit de sfâșietoare a unui Vigo, găsesc pe ecran un ton și un accent pe care nici un alt mijloc de expresie nu le-ar fi putut reda. Între asemenea sentimente și cinematografie există o afinitate misterioasă care uneori le este refuzată celor mai mari. Nimeni nu este mai nimerit să pretindă astăzi moștenirea lui Chaplin ca De Sica. Am remarcat deja cum, ca actor, există în el o calitate a prezenței, o lumină ce metamorfozează pe neștiute scenariul și pe ceilalți interpreți, în așa măsură că nu poți pretinde să-i dai replica lui De Sica, așa cum ai da-o altui interpret. Noi nu l-am cunoscut în Franța pe strălucitul interpret al filmelor lui Camerini. Trebuia să devină celebru ca regizor pentru ca numele său să fie reținut de public. Nu mai avea la ora aceea un fizic de prim amorez, dar farmecul său rămânea, cu atât mai evident, cu cât mai puțin explicabil. Simplu actor în filmele altor cinești, De Sica era și pe atunci regizor, căci prezența lui modifica filmul, îi influența stilul. Un Chaplin concentrează asupra lui însuși, în sine însuși, iradierea afecțiunii sale, ceea ce nu înseamnă că cruzimea este exclusă pe veci din universul său; dimpotrivă, ea se constituie într-un raport necesar și dialectic cu dragostea, după cum se poate remarca în *Monsieur Verdoux*. Charlot este întruchiparea bunătății proiectate în univers. El este gata să iubească totul, însă lumea nu-i răspunde întotdeauna la fel. În schimb, se pare că De Sica, regizorul, difuzează printre interpreții săi dragostea potențială pe care o posedă ca actor. Și Chaplin își alege interpreții cu grijă, dar se știe că el o face totdeauna în raport cu sine însuși și pentru a pune în valoare personajul lui. Regăsim în De Sica umanitatea lui Chaplin, distribuită însă universal. De Sica are darul de a comunica o intensitate de prezență umană, o grație deconcertantă a feței și a gestului, care, în singularitatea lor, sunt mărturii irezistibile în favoarea omului. Ricci (*Hoții de biciclete*), Toto (*Miracol la Milano*) și Umberto D., oricât de departe ar fi ca aspect fizic de Chaplin și De Sica, ne fac totuși să ne gândim la ei.

Ne-am înșela dacă am crede că dragostea pentru oameni a lui De Sica ar fi echivalentul unei atitudini optimiste. Dacă nimeni nu este într-adevăr rău, dacă în fața fiecărui om în parte

suntem obligați să renunțăm la această acuzație ca Ricci în fața hoțului său, atunci trebuie să admitem că răul care există totuși în lume se află în altă parte decât în inima oamenilor, că există undeva în ordinea lucrurilor. S-ar putea spune — în societate, și în parte n-ar fi greșit. Într-un anumit fel *Hoții de biciclete*, *Miracol la Milano* și *Umberto D.* sunt rechizitorii cu caracter revoluționar. Fără existența șomajului, pierderea unei biciclete n-ar fi o tragedie. Dar este evident că această explicație cu caracter politic nu ține cont de întreaga dramă. De Sica protestează împotriva comparației *Hoților de biciclete* cu opera lui Kafka, sub pretextul că alienarea eroului său este socială și nu metafizică. Asta-i adevărat, însă miturile lui Kafka nu sunt de loc mai puțin valabile dacă le considerăm drept alegorii ale unei anumite alienări sociale. Nu este necesar să se creadă într-un Dumnezeu crud pentru a resimți acuzațiile care planează asupra domnului K. Dimpotrivă, drama constă în aceea că Dumnezeu nu există, că ultimul birou al castelului este gol. Este poate tragedia specifică a lumii moderne, trecerea spre transcendență a unei realități sociale care zămislește ea însăși propria ei zeificare. Necazurile lui Bruno și Umberto D. au cauze imediate și vizibile, dar ne dăm seama că și aici există o rămășiță insolubilă, ivită din complexitatea psihologică și materială a relațiilor sociale și pe care excelența instituțiilor ca și bunăvoința aproapelui nostru nu ajung ca să o facă să dispară. Deși natura ei este pozitivă și socială, acțiunea ei se naște totdeauna dintr-o fatalitate absurdă și imperativă. Iată ce face, după părerea mea, grandoarea și bogăția acestui film. El satisface de două ori dreptatea și anume prin intermediul unei descrieri de necombătut a mizeriei proletariatului, dar și prin intermediul apelului implicit și constant la o exigență umană pe care societatea, oricum ar fi ea, are datoria să o respecte. Filmul condamnă această lume, în care, pentru a supraviețui, săracii sunt obligați să se fure între ei, iar cei bogați sunt foarte bine apărați de poliție; dar această condamnare necesară nu este suficientă căci nu-i în cauză doar o organizare istorică dată sau o conjunctură economică particulară, ci indiferența congenitală a organismului social ca atare față de aventura fericirii individuale. Altfel, paradisul terestru s-ar afla în Suedia, unde bicicletele rămân ziua și noaptea sprijinite de trotuar. De Sica iubește prea mult oamenii, frații săi, pentru a nu dori ca toate cauzele posibile ale mizeriei lor să dispară, dar el ne reamintește totodată că fericirea fiecărui om este un miracol al

dragostei, la Milano ca și aiurea. O societate care nu multiplică ocaziile de a înăbuși ura este deja superioară celei care seamănă ură, dar nici cea mai perfectă nu naște încă dragostea, ce rămâne o chestiune privată a fiecărui om. Unde e țara în care vizuinile de iepuri de pe un teren petrolifer n-ar fi distruse? Unde e țara unde pierderea unei hârtii administrative n-ar produce tot atâta îngrijorare ca furtul unei biciclete? Este în firea politicii de a concepe și promova condițiile obiective ale fericirii individuale dar nu este în natura ei să respecte condițiile subiective ale acestei fericiri. Aici, universul lui De Sica ascunde un anumit pesimism, pesimism necesar, pentru care nu-i vom fi niciodată destul de recunoscători, fiindcă în el rezidă apelul la ceea ce stă în putința omului, mărturia finală și incontestabilă a umanității sale.

Am vorbit despre dragoste, dar aș fi putut spune poezie. Aceste două cuvinte sunt sinonime, sau cel puțin complementare. Poezia nu este decât forma activă și creatoare a dragostei, proiectarea ei asupra universului. Deși stricată și devastată de dezordinea socială, copilăria unor „sciucia“ a păstrat puterea de a transforma mizeria lor în vis. În școlile primare franceze copiii sunt învățați că „cine fură azi un ou, mâine va fura un bou“. De Sica ne spune că „cine fură azi un ou, visează la un cal“. Puterea miraculoasă a lui Toto, care i-a fost transmisă de bunica lui adoptivă, este de a fi conservat din copilărie o inepuizabilă capacitate de apărare poetică; gagul care mi se pare cel mai semnificativ în *Miracol la Milano* este cel în care o vedem pe Emma Gramatica repezindu-se spre laptele răsturnat. Oricine altul i-ar reproșa lui Toto lipsa lui de inițiativă și ar șterge laptele cu o cârpă, în timp ce graba simpaticei bătrâne are ca scop transformarea micii catastrofe într-un joc minunat, un pârau în mijlocul unui peisaj la dimensiunile sale. Până la tabla înmulțirii, altă spaimă intimă a copilăriei care, grație băbuței, devine un vis. Toto urbanist botează străzile și piețele „4 ori 4 fac 16“, sau „9 ori 9 fac 81“, căci aceste simboluri matematice reci sunt pentru el mai frumoase decât numirile mitologice. Și aici ne gândim din nou la Charlot, și el datorează spiritului copilăresc extraordinara lui putere de a transforma lumea spre a realiza foloase. Când realitatea îi rezistă și el nu poate să o schimbe materialmente, atunci îi abate sensul. De pildă, în *Goana după aur* — dansul pâinișoarelor, sau ghetele care fierb în oală — numai că Charlot, mereu în defensivă, folosește această putere de metamorfoză în avantajul său propriu, sau cel mult în cel al

femeii pe care o iubește. La Toto, dimpotrivă, ea iradiază spre ceilalți. Toto nu se gândește nici o clipă la avantajele ce i le-ar putea procura porumbelul, bucuria lui se identifică cu cea pe care ar putea-o răspândi în jurul său. Când nu mai poate face nimic pentru aproapele său el se transformă în cele mai diverse feluri, șchiopătând pentru olog, devenind mic pentru pitic, sau orb pentru chior. Porumbelul nu este decât posibilitatea fertilă de a realiza practic poezie, căci cea mai mare parte dintre oameni are nevoie pentru imaginație de un auxiliar; Toto însă nu știe ce să facă cu ea, dacă nu o pune în slujba binelui făcut pentru cei din jurul său.

Zavattini mi-a spus: „Sânt ca un pictor care în fața unei câmpii se întreabă cu ce fir de iarbă trebuie să înceapă“. De Sica este regizorul ideal al acestei profesii de credință. Există arta de a picta câmpia ca niște dreptunghiuri de culoare. Și cea a autorilor dramatici care împart timpul vieții în episoade care, în comparație cu clipa trăită, sunt ceea ce-i firul de iarbă pentru câmpie. Pentru a picta fiecare fir de iarbă trebuie să fii un Douanier-Rousseau. În cinematograful trebuie să ai pentru creație dragostea unui De Sica.

Notă despre Umberto D.

Până în ziua în care am văzut *Umberto D.*, am considerat *Hoții de biciclete* ca limita extremă a neorealismului în ce privește concepția narațiunii. Astăzi mi se pare că *Hoții de biciclete* este încă departe de idealul subiectului zavattinian. Nu că aș considera *Umberto D.* superior. Inegalabila superioritate a *Hoților de biciclete* rămâne reconcilierea paradoxală a valorilor radical contradictorii: libertatea faptului și rigoarea narațiunii. Dar la această reconciliere autorii n-au ajuns decât sacrificând continuitatea realității. În *Umberto D.* se întrevede, de mai multe ori ceea ce ar fi un cinematograful într-adevăr realist. În privința timpului. Un cinematograful „al duratei“.

Trebuie precizat că aceste experiențe de „timp continuu“ nu sunt absolut originale în cinematograful. De exemplu, în *Frânghia*, Alfred Hitchcock a realizat un film de nouăzeci de minute fără întrerupere. Dar era vorba de o „acțiune“ similară cu cea din teatru. Problema nu se pune în raport cu continuitatea peliculei impresionate, ci cu structura temporală a evenimentului.

Dacă *Frânghia* a putut fi turnată fără schimbări de planuri, fără oprirea filmării, și să ofere totuși un spectacol dramatic, aceasta a fost posibil deoarece evenimentele erau deja ordonate în opera teatrală conform unui timp artificial, și anume timpul dramatic. (După cum există cel muzical sau cel coregrafic.)

Cel puțin în două scene din *Umberto D.* problemele subiectului și ale scenariului se pun cu totul diferit. Este vorba aici de a face spectacular și dramatic însuși timpul vieții, durata firească a evenimentelor în legătură cu o ființă careia nu i se întâmplă nimic deosebit. Mă gândesc îndeosebi la culcarea lui *Umberto D.*, care se întoarce în camera lui și crede că are temperatură, dar mai ales, la deșteptarea micii servitoare. Aceste două secvențe constituie, fără îndoială, „performanța” limită a unui anumit cinematograf pe planul a ceea ce s-ar putea numi „subiectul invizibil”, vreau să spun cu totul dizolvat în faptul de care a fost provocat. În timp ce dacă un film este extras dintr-o „poveste” aceasta rămâne distinctă ca scheletul neacoperit de mușchi; un astfel de film deci poate fi „povestit”.

Funcția subiectului nu este, în cazul nostru, mai puțin esențială, însă natura lui determină o totală absorbire de către scenariu. Dacă vreți, subiectul există *înainte* și nu mai există *după*. După, nu mai există decât faptul pe care l-a preconizat el însuși. Dacă doresc să povestesc filmul cuiva care nu l-a văzut, ce-mi rămâne să spun despre ceea ce face, de pildă, *Umberto D.*, în camera lui, sau Maria, mica servitoare, în bucătărie? O pulbere palpabilă de gesturi lipsite de semnificație ce nu-i va da prilej interlocutorului meu să-și facă nici măcar o idee, cât de cât palidă, despre emoția care-l cuprinde pe spectator. Subiectul este aici sacrificat dinainte, ca ceara pierdută în bronzul topit.

Pe planul scenariului, acest tip de subiect corespunde reciproc unui scenariu bazat integral pe comportarea actorului. Cum timpul veritabil al narațiunii nu este cel al dramei, ci durata concretă a personajului, această obiectivitate nu poate să se traducă în mizanscenă (scenariu și acțiune) decât prin intermediul unei subiectivități absolute. Vreau să spun că filmul se identifică absolut cu ceea ce face actorul, și numai cu aceasta. Lumea exterioară se găsește redusă la rolul de accesoriu al acestei acțiuni pure care își este suficientă sieși, ca acele alge care, lipsite de aer, își produc oxigenul necesar. Actorul care înfățișează o anumită acțiune, care „interpretează un rol”, se îndrumă întotdeauna în parte el însuși, pentru că se referă mai mult sau

mai puțin la un sistem de convenții dramatice general admise și învățate în conservator. În cazul de față aceste convenții nu-i mai sunt de nici un folos; în cadrul acestei imitări totale a vieții, actorul se află în întregime în mâinile regizorului.

Desigur, *Umberto D.* nu este un film perfect, ca *Hoții de biciclete*. Dar această deosebire are o justificare; ambiția lui De Sica era superioară. Mai puțin perfect în ansamblu, dar în mod cert mai perfect și mai pur în anumite fragmente, și anume în cele în care De Sica și Zavattini sunt cu totul fideli esteticii neo-realiste. De aceea nu trebuie să i se reproșeze lui *Umberto D.* nu știu ce sentimentalism facil sau ce apel discret la mila socială. Calitățile și până și lipsurile filmului sunt în afara categoriilor morale sau politice. Este vorba de un „raport“ cinematografic, de o dare de seamă deconcertantă și de necombătut, privind condiția umană. Poate să ne placă sau nu că acest raport prezintă viața unui mic funcționar trăind într-o pensiune de familie, sau pe cea a unei tinere servitoare gravide, dar este sigur, în orice caz, că ceea ce am învățat de la acest om bătrân, sau de la această fată, prin intermediul nenorocirilor lor accidentale, privește înainte de toate condiția umană. N-aș ezita să afirm că cinematograful a ajuns rareori să pătrundă atât de adânc conștiința semnificației de a fi om. (Și de asemenea a semnificației de a fi câine.)

Literatura dramatică ne-a dat până în prezent, fără îndoială, o cunoaștere exactă a sufletului omenesc, dar care în ce privește omul este oarecum în același raport ca fizica clasică față de materie: adică ceea ce savanții numesc macrofizică și se aplică numai fenomenelor de o anumită categorie. Desigur, romanul a mers până la limitele extreme ale acestei cunoașteri. Fizica sentimentală a unui Proust este microscopică. Dar materia acestei microfizici a romanului este interioară; ea este memoria. Cinematograful nu se substituie în mod necesar romanului când întreprinde cercetarea omului, dar are cel puțin asupra lui o superioritate, și anume aceea de a lua cunoștință de om numai la prezent. „Timpului pierdut și regăsit“ de Marcel Proust, îi corespunde, într-o anumită măsură, „timpul descoperit“ de Zavattini; acest „timp descoperit“ corespunde întrucâtva în cinematograful contemporan cu indicativul prezent al lui Proust.

(1952)

APĂRAREA LUI ROSSELLINI

**(Scrisoare către Guido Aristarco, redactor șef
al revistei „Cinema Nuovo“)**

Dragul meu Aristarco,

De mult timp vreau să scriu acest articol, pe care-l amân din lună în lună, dat fiind importanța problemei și multiplele ei incidente. Aceasta și datorită conștiinței nepregătirii mele teoretice în raport cu seriozitatea și perseverența cu care critica italiană de stânga studiază și aprofundează neorealismul. Deși am salutat neorealismul italian din momentul apariției sale în Franța și n-am încetat, cred, de atunci, să-i consacru fără întrerupere atenția mea de critic, nu pot pretinde să vă opun o teorie coerentă și să încadrez neorealismul, atât de exact ca dumneavoastră, în istoria culturii italiene. În plus, există un oarecare risc de ridicol dacă vrei să dai lecții italienilor despre propriul lor cinematograf, așa că astea sunt principalele motive ce m-au făcut să amân răspunsul la propunerea voastră de a discuta, în paginile revistei „Cinema Nuovo“ pozițiile critice ale echipei dumneavoastră și ale dumneavoastră personal, privind câteva opere recente.

Aș vrea să vă mai reamintesc, înainte de a intra în fondul dezbaterilor, că divergențele internaționale, chiar între criticii unei aceleiași generații pe care aparent totul tinde să-i apropie, sunt frecvente. Noi am experimentat fenomenul la „Cahiers du Cinéma“ cu echipa lui „Sight and Sound“ și mărturisesc fără rușine că, în parte, marea stimă a lui Lindsay Anderson pentru *Casque d'Or* (*Casca de aur*) de J. Becker, film care în Franța a fost un eșec, m-a determinat să-mi revizuiesc propria opinie și să descopăr în film niște virtuți tainice ce-mi scăpaseră. Este adevărat că părerea unui străin suferă uneori din necunoașterea contextului producției. De exemplu, succesul în afara Franței al unor filme de Duvivier sau Pagnol se bazează evident pe o proastă înțelegere. Se admiră aici o anumită interpretare a Franței care apare deosebit de vrednică a fi imitată în ochii unui străin, confundându-se acest exotism cu valoarea propriu-zis cinematografică a filmului. Recunosc că aceste divergențe nu

sunt de loc fecunde și presupun că succesul în străinătate al anumitor filme italiene disprețuite de dumneavoastră pe bună dreptate provine din aceeași proastă înțelegere. Presupun totuși că, în esență, nu acesta este cazul filmelor de care ne ocupăm și nici măcar al neorealismului în general. În primul rând veți recunoaște că critica franceză a avut dreptate de a fi la început mai entuziastă decât cea italiană în privința filmelor care sunt astăzi gloria dumneavoastră de necontestat de ambele părți ale Alpilor. În ce mă privește, mă laud că sunt unul dintre rarii critici francezi care au identificat întotdeauna renașterea cinematografului italian cu „neorealismul“, chiar într-o epocă în care era la modă să proclamăm că acest cuvânt nu înseamnă nimic; persist să cred și astăzi că acest termen este cel mai potrivit pentru desemnarea școlii italiene, în ceea ce are ea mai bun și mai fecund.

De aceea mă neliniștește felul în care dumneavoastră o apărați. Să îndrăznesc, oare, să spun, dragă Aristarco, că severitatea cu care „Cinema Nuovo“ întâmpină anumite tendințe considerate de dumneavoastră drept involuții ale neorealismului mă face să mă tem să nu dăunați, fără voia dumneavoastră, materiei celei mai vii și mai bogate a cinematografului dumneavoastră? În ce mă privește, eu admir cinematograful italian cu destul eclecticism și admit anumite rigori ale criticii italiene. Înțeleg că vă irită succesul din Franța al filmului *Pâine, dragoste și gelozie*; pentru mine e oarecum ca cel al filmelor lui Duvivier despre Paris. Dimpotrivă, când vă văd căutând păduchi în capul ciufulit al Gelsominei sau tratând ultimul film al lui Rossellini drept nul, sunt nevoit să afirm că, în numele integrității teoretice, contribuiți la secătuirea unora dintre cele mai vii și promițătoare ramuri a ceea ce persist să numesc neorealism.

Mi-ați împărtășit mirarea dumneavoastră în fața succesului relativ înregistrat la Paris de *Viaggio in Italia* (*Călătorie în Italia*) și, mai ales, în fața entuziasmului aproape unanim al criticii franceze. Cât despre *La strada*, este un triumf, așa cum știți. Aceste două filme au fost proiectate la momentul oportun spre a plasa din nou pe orbita nu numai a interesului publicului, dar și a stimei intelectualilor, cinematograful italian, în pierdere de viteză de vreun an-doi. Cazul acestor două filme diferă dintr-o serie de motive. Mă gândesc că, departe de a lăsa la noi impresia că sunt rupte de neorealism și încă mai puțin că s-a pro-

dus o involuție, ele ne-au dat sentimentul de invenție creatoare, dar pe linia geniului școlii italiene. Voi încerca să explic de ce.

Mărturisesc însă că resping din capul locului ideea unui neorealism definit exclusiv în raport cu unul singur dintre aspectele sale prezente și limitându-i aprioric virtualitățile evoluțiilor sale viitoare. Poate din cauză că nu am un cap destul de teoretic, dar, mai degrabă, din grija de a lăsa artei libertatea ei naturală. În perioadele de sterilitate, teoria devine fecundă și analizează cauzele secetei, organizează condițiile renașterii, dar când avem norocul să asistăm de zece ani încoace la admirabila înflorire a cinematografului italian, nu-i oare mai periculos decât avantajos de a lansa extremism teoretice? Nu că n-ar trebui să fim severi: dimpotrivă, exigența și rigoarea critică mi se par cu atât mai necesare, dar ele trebuie să urmărească mai curând denunțarea compromisurilor comerciale, a demagogiei, coborârea nivelului ambițiilor, decât să urmărească să impună creatorilor canoane estetice apriorice. După mine, un regizor al cărui ideal estetic este apropiat de concepțiile dumneavoastră, dar care are ca principiu de lucru de a nu introduce decât 10 sau 20% din idealul său estetic în producțiile comerciale ce le realizează, are un merit mult mai mic decât cel care turnează, de bine de rău, filme riguros conforme idealului său, chiar dacă nu are aceeași concepție asupra neorealismului ca dumneavoastră. Or, pentru primul caz, vă mulțumiți să înregistrați cu obiectivitate partea care scapă compromisului, neacordându-i decât două stele în criticile dumneavoastră, în timp ce pe al doilea îl aruncați fără drept de apel în infernul dumneavoastră estetic.

În ochii dumneavoastră Rossellini ar fi, fără îndoială, mai puțin vinovat dacă ar fi realizat echivalentul lui *Stazione Termini* sau al *Pensionarei* decât *Giovanna d'Arco al rogo* (Ioana pe rug) sau *Angst* (Frica). Eu nu vreau să apăr pe autorul lui *Europa '51* în dauna lui Lattuada sau De Sica; politica compromisului se justifică până la un anumit punct pe care nu mă apuc să-l determin aici, dar mi se pare că independența lui Rossellini conferă operei sale, orice s-ar zice, o integritate de stih o unitate morală, lucruri prea rare în cinematograf și care provoacă, înaintea admirației, stima.

Dar nu pe acest teren metodologic sper să-l apăr. Pledoaria mea se va referi la însuși fondul dezbaterilor. Rossellini a fost oare într-adevăr și mai este și acum neorealist? Mi se pare că sunteți de acord că a fost. Într-adevăr, cum să contești rolul

jucat de *Roma*, oraș deschis și *Paisà* în instaurarea și evoluția neorealismului? Dar îi și descoperiți „involuția“, sensibilă în *Germania anno zero* (*Germania anul zero*) și după dumnea-voastră, decisivă începând cu *Stromboli* și *Fioretti*, și catastrofală în *Europa '51* și *Călătorie în Italia*. Or, ce i se reproșează în esență acestui itinerar estetic? De a abandona aparent din ce în ce mai mult grija pentru realismul social al jurnalului de actualități, ce-i drept în beneficiul unui mesaj moral din ce în ce mai sensibil, mesaj moral care, după gradul de rea-voință, poate fi asimilat uneia dintre cele două mari tendințe politice italiene. Refuz de la bun început să las discuția să coboare pe acest teren prea îndoielnic. Dacă ar avea simpatii democrat creștine (lucru despre care nu cunosc nici o dovadă publică sau particulară) tot nu s-ar putea exclude în mod aprioric posibilitățile neorealiste ale artistului Rossellini. Să lăsăm asta. Nu este mai puțin adevărat că avem dreptul să refuzăm postulatul moral sau spiritual care se afirmă tot mai limpede în opera lui, dar acest refuz n-ar implica cel al esteticii în care se realizează mesajul, decât dacă filmele lui Rossellini ar fi filme cu teză, adică s-ar reduce la punerea în formă dramatică a unor idei apriorice. Or, nu există regizor italian la care s-ar putea disocia mai puțin intențiile de formă și, pornind tocmai de aici, aș vrea să caracterizez neorealismul său.

Dacă termenul are un sens, și oricare ar fi divergențele ce pot apare asupra interpretării sale, pornind de la un anumit acord minim mi se pare că neorealismul se opune din capul locului, în mod esențial, nu numai sistemelor dramatice tradiționale, dar și diferitelor aspecte cunoscute ale realismului — atât în literatură cât și în cinematograf — prin afirmarea unei anumite globalități a realului. Împrumut această definiție, după părerea mea justă și comodă, de la A. Ayfre (v. „Cahiers du Cinéma“ nr. 17). Neorealismul este o descriere globală a realității de către o conștiință globală. Înțeleg prin aceasta că neorealismul se opune esteticilor realiste care l-au precedat și îndeosebi naturalismului și verismului, prin aceea că realismul său nu se referă într-atât la alegerea subiectelor cât la felul cum devine conștient de ele. Dacă vreți, ceea ce e realist în *Paisà* este rezistența italiană, dar ceea ce este neorealist e mizanscena lui Rossellini, prezentarea în același timp eliptică și sintetică a evenimentelor. Cu alte cuvinte, neorealismul se refuză prin definiție analizei (politică, morală, psihologică, logică, socială

sau cum vreți) personajelor și acțiunii lor. El consideră realitatea ca un bloc, desigur nu de neînțeles, dar indivizibil. Tocmai de aceea neorealismul este, dacă nu în mod necesar anti-spectaculos (spectaculosul îi este efectiv străin), cel puțin radical antiteatral, în măsura în care jocul actorului dramatic presupune o analiză psihologică a sentimentelor și un expresionism fizic, simbol al unei serii întregi de categorii morale.

Ceea ce nu înseamnă de loc că neorealismul s-ar reduce la nu știu ce documentarism obiectiv, ci dimpotrivă. Lui Rossellini îi place să arate că la baza concepției sale de regie stă nu numai dragostea față de personajele sale, ci și față de real ca atare, și că tocmai această dragoste îi interzice să disocieze ceea ce realitatea a unit, adică personajul și decorul său. Neorealismul nu definește, deci, un refuz de a lua poziție față de lume, nici de a o judeca, ci presupune într-adevăr o atitudine mentală; este vorba tot de realitate dar recompusă pornind de la elemente disociate, văzută prin intermediul unui artist, refractată prin conștiința lui, prin întreaga lui conștiință, nu prin rațiunea, pasiunile sau credințele sale. Vreau să spun că artistul realist tradițional (Zola de exemplu) analizează realitatea, după care face din ea o sinteză conformă cu concepția lui morală asupra lumii, în timp ce conștiința regizorului neorealist o filtrează. Fără îndoială, conștiința lui, ca orice conștiință, nu va lăsa să treacă toată realitatea, dar alegerea sa nu este nici logică, nici psihologică, ci ontologică, în sensul că imaginea realității pe care ne-o restituie rămâne globală, în același fel în care, dacă doriți, o metaforă, o fotografie în alb-negru nu este o imagine a realității descompuse și recompușe „fără culoare“, ci o amprentă veritabilă a realului, un fel de mulaj luminos în care culoarea nu apare. Există o identitate ontologică între obiect și fotografia lui. M-aș face poate mai bine înțeles printr-un exemplu. L-aș lua tocmai din *Călătorie în Italia*. Publicul este decepționat de film în măsura în care Neapole nu apare într-însul decât incomplet și fragmentar. Această realitate nu este într-adevăr decât o miime din ceea ce s-ar fi putut arăta, dar puținul care se vede, câteva statui într-un muzeu, femei gravide, săpături la Pompei, o parte a procesiunii de la San-Gennaro, posedă cu toate acestea acel caracter global care mi se pare esențial. Este un Neapole „filtrat“ prin conștiința eroinei și dacă peisajul este sărac și limitat, aceasta se datorează faptului că această conștiință burgheză mediocră este ea însăși de o rară sărăcie spirituală. Neapole din film nu este totuși un

fals (ceea ce ar putea fi în schimb un documentar de 3 ore), ci este un peisaj mental în același timp obiectiv ca o pură fotografie și subiectiv ca o pură conștiință. Am înțeles că atitudinea lui Rossellini față de personajele sale și de ambianța lor geografică și socială este pe un alt plan ca cea a eroinei sale față de Neapole, cu deosebirea că conștiința lui este cea a unui artist de mare cultură și, după părerea mea, de o rară vitalitate spirituală.

Mă scuz dacă folosesc metafore, dar nu sunt filozof și nu mă pot face înțeles mai direct. Voi încerca deci încă o comparație. Mă refer la formele de artă clasice și la realismul tradițional care construiesc operele cum se construiesc casele, cu cărămizi sau pietre. Nu-i vorba de a contesta nici utilitatea caselor, nici frumusețea lor eventuală, nici perfecta potrivire a cărămizilor la această utilizare, dar veți fi de acord că realitatea cărămizii rezidă mai puțin în compoziția ei, cât în forma și în rezistența ei. Nu ne-ar trece prin gând de a o defini ca o bucată de argilă, originea ei minerală importă puțin, ceea ce contează este comoditatea volumului ei. Cărămida este un element al casei. Se înscrie în însăși aparența casei. Același raționament se poate face de exemplu cu pietrele de construcție care compun un pod. Ele se îmbucă perfect pentru a forma bolta. Dar blocurile de rocă risipite într-un vad sunt și rămân roci, iar realitatea lor de piatră nu este afectată atunci când, sărind de pe una pe alta, mă servesc de ele pentru a trece râul. Dacă în mod provizoriu mi-au adus același folos, lucrul s-a întâmplat fiindcă am știut să adaug așezării lor întâmplătoare inventivitatea mea, plus mișcarea care, fără să le modifice natura și aparența le-a dat în mod provizoriu un sens și o utilitate.

În același fel și filmul neorealist are o semnificație, dar ulterioară, în măsura în care permite conștiinței noastre să treacă de la un fapt la altul, de la un fragment de realitate la următorul; în compoziția artistică clasică semnificația este conținută dinainte, casa există încă din cărămidă.

Dacă analiza mea este exactă, înseamnă că termenul de neorealism n-ar trebui niciodată întrebuințat ca substantiv, decât pentru a desemna ansamblul regizorilor neorealiști. Neorealismul nu există în sine, nu există decât regizori neorealiști, fie ei materialişti, creștini, comuniști sau cum vreți să le spuneți. Visconti este neorealist în *Pământul se cutremură*, care cheamă la revoltă socială și Rossellini este neorealist în *Fioretti*, care ilustrează o realitate pur spirituală. Voi refuza epitetul numai

aceluia care va disocia pentru a mă convinge ceea ce realitatea a unit.

Pretind deci că filmul *Călătorie în Italia* este neorealist mai mult încă decât *L'oro di Napoli*¹ (*Aurul din Neapole*) de exemplu, pe care îl admir mult, dar care ține de un realism psihologic și subtil, de factură teatrală, în ciuda tuturor notațiilor realiste care încearcă să ne păcălească. Aș spune mai mult: dintre toți regizorii italieni, mi se pare că Rossellini a împins cel mai departe estetica neorealismului. Am spus că nu există neorealism pur. Atitudinea neorealistă este un ideal de care te apropii mai mult ori mai puțin. În toate filmele, zise neorealiste, există încă rămășițe ale realismului tradițional spectaculos, dramatic sau psihologic. Ele ar putea fi analizate în felul următor: realitatea documentară plus altceva, aceasta fiind, după caz, frumusețea plastică a imaginilor, sentimentul social, poezia, comicul etc. Se va încerca în zadar la Rossellini să se disocieze astfel evenimentul de efectul căutat. La el nu există nimic literar sau poetic, nimic „frumos“ în sensul ridicol al cuvântului; el nu pune în scenă decât faptele. Personajele sale sunt parcă chinuite de demonul mobilității, călugării lui Francisc din Assisi n-au alt mijloc de a-l glorifica pe Dumnezeu decât umblând pe jos. Și halucinantul drum spre moarte al puștiului din *Germania anul zero*! Gestul, schimbarea, mișcarea fizică sunt, pentru Rossellini, însăși esența realității umane. Din această realitate fac parte și decorurile prin care trece personajul și care, la rândul lor, își pun pecetea în și mai mare măsură asupra lui. Universul lui Rossellini este un univers de acte pure, nesemnificative în sine, dar care pregătesc parcă și fără știrea lui Dumnezeu revelația subită amețitoare a sensului lor. Astfel acel miracol din *Călătorie în Italia*, invizibil pentru cei doi eroi, aproape invizibil chiar și pentru aparat, altminteri ambiguu (căci Rossellini nu pretinde că ar fi vorba chiar de un miracol, ci de un ansamblu de strigăte și busculade, denumit astfel), al cărui șoc provoacă inopinat în conștiința personajelor precipitarea sentimentelor lor de dragoste. Mi se pare că nimeni ca autorul *Europei '51* n-a mai izbutit să pună în scenă evenimente de o structură estetică mai pură, mai integră, de o transparență mai perfectă și din care să fie mai puțin posibil să se discearnă altceva decât însuși evenimentul. Totul, ca un corp, poate să se prezinte în stare amorfă

¹ Regia: Vittorio De Sica (1954) N.R.

sau cristalizată. Arta lui Rossellini este de a ști să dea faptelor în același timp structura lor cea mai dură, mai densă și cea mai elegantă; nu cea mai grațioasă, ci cea mai acută, mai directă sau tranșantă. Cu el, neorealismul regăsește în mod firesc stilul și resursele abstracției. Căci a respecta realul nu înseamnă să acumulezi aparențele ci, dimpotrivă, să elimini tot ceea ce nu-i esențial, adică să ajungi la total prin simplitate. Arta lui Rossellini este lineară și melodică. Este adevărat că mai multe dintre filmele sale ne fac să ne gândim la o schiță, liniile lui mai mult indică decât pictează. Dar trebuie să considerăm această siguranță a trăsăturii drept sărăcie sau lenevie? Hai să o reproșăm și lui Matisse. Poate Rossellini este într-adevăr mai mult desenator decât pictor, mai mult nuvelist decât romancier, dar ierarhia nu se stabilește în funcție de genuri, ci doar în funcție de artiști.

Nu sper, dragul meu Aristarco, să te fi convins. De altfel nu prea se poate convinge prin argumente. Deseori contează mai mult convingerea pe care o pui tu însuși în ele. Aș fi fericit dacă frazele mele, în care vei găsi și ecoul admirației altor câtorva critici, amici ai mei, ar putea cel puțin să clatine convingerea dumneavoastră.

DESPRE POLITICA AUTORILOR

„Goethe? Shakespeare? tot ce este semnat de ei este considerat bun și ne trudim să găsim frumosul în lucruri proaste, ratate, cu riscul de a da una astfel bunului gust. Toate aceste mari talente, Goethe, Shakespeare, Beethoven, Michelangelo, au creat, pe lângă opere frumoase, lucruri nu numai mediocre, ci de-a dreptul îngrozitoare.“

TOLSTOI, *JURNAL*, ANII 1895-1899.

O mică deosebire

Îmi dau bine seama de riscurile inițiativei mele. Se spune că „Les Cahiers du Cinéma“ practică o „politică a autorilor“. Această opinie, dacă nu este justificată de totalitatea articolelor, își găsește justificarea, mai ales de doi ani încoace, în majoritatea lor. Ar fi zadarnic sau ipocrit să pretindem în numele câtorva exemple contrarii că revista noastră ar duce o inofensivă politică de neutralitate critică, iar scrisoarea extrem de șireată a lui Barthélémy Amengual (pe care am publicat-o în nr. 63) era cu totul întâmplătoare.

De altfel cititorii noștri au remarcat, desigur, că acest postulat critic — implicit sau proclamat — n-a fost adoptat cu o egală constanță de toți colaboratorii obișnuiți ai „Caietelor“ și că, în această privință, puteau exista serioase divergențe în materie de admirație sau, mai exact, în gradarea ei. Este totuși adevărat că aproape totdeauna cei mai entuziaști dintre noi sunt cei victorioși și asta pentru motivul pe care l-a expus Eric Rohmer în răspunsul său către un cititor (nr. 64): în general, preferăm ca în cazul unor opinii divergente asupra unui film important, să dăm cuvântul celui căruia i-a plăcut mai mult. Așa că susținătorii cei mai frecvenți ai politicii de autor sunt până la urmă avantajați, deoarece, justificat sau nu, ei disting întotdeauna la autorii lor preferați existența acelorași frumuseți specifice. Astfel că Hitchcock, Renoir, Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks sau Nicholas Ray pot apărea, prin intermediul „Caietelor“, drept autori aproape infailibili, care n-au ratat nici un film.

Aș vrea deci din capul locului să evit o neînțelegere. Ceea ce vreau să reproșez aici colegilor mei cei mai convinși de justetea politicii lor de autor, nu pune în discuție orientarea generală a „Caietelor“. Oricare ar fi deosebirile noastre de opinii asupra operelor și a creatorilor, simpatiile și antipatiile noastre comune sunt suficient de numeroase și de puternice pentru a cimenta echipa noastră și dacă eu nu concep rolul autorului în cinematografie ca François Truffaut și Eric Rohmer, de exemplu, faptul nu mă împiedică, ca în măsura în care și eu cred în realitatea autorului, să împărtășesc în general admirațiile, dacă nu totdeauna și pasiunile lor. Mă alătur lor, ce-i drept, mai rar în sensul negării, adică în severitatea cu care ei apreciază filme care eu consider că ar trebui apărute, dar chiar și atunci, cel mai adesea, o fac pentru că socotesc că opera îl depășește pe autorul ei (fenomen constatat și considerat deci drept o contradicție critică). Cu alte cuvinte, noi ne deosebim numai în ce privește aprecierea relațiilor despre operă și creator și nu regret faptul că în ansamblu autorii au fost apărați de „Caiete“ chiar dacă nu sunt totdeauna de acord cu filmele ce au servit drept exemple.

Adaug, în fine, că dacă „politica autorilor“ după cât mi se pare și-a determinat suporterii să comită mai multe erori, consider faptul, în ce privește rezultatul global, suficient de fecund pentru a-l justifica împotriva detractorilor. Argumentele în numele cărora îi aud cel mai des condamnând nu mă determină să trec cu toată sinceritatea de partea lor.

Între aceste limite, deci, care sunt oarecum cele ale unei certe de familie, aș vrea să atac ceea ce mi se pare a avea nu numai valoarea unei interpretări greșite, ci a unei „false interpretări“ critice. Ocazia mi-a fost prilejuită de articolul prietenului meu Domarchi despre *Van Gogh* de Vincente Minnelli. Oricât de inteligentă și de moderată ar fi maniera sa de a lăuda filmul, consider că un astfel de articol n-ar fi trebuit publicat în aceeași revistă ce și-a permis, în numărul ei precedent, să-l distrugă pe Huston prin intermediul lui Eric Rohmer. Această severitate implacabilă pe de-o parte și această indulgență admirativă pe de alta nu pot fi explicate decât prin aceea că Minnelli este un protejat al lui Domarchi, iar Huston nu este un autor agreat de „Caiete“. Părtinire fericită, până la un anumit punct, deoarece ea ne face să apărăm un film care ilustrează mai degrabă anumite fapte de cultură americane decât talentul personal al lui Vincente Minnelli. L-aș pune, de altfel, pe Domarchi în

încurcătură, remarcând că el a trebuit în acest caz să-l sacrifice pe Minnelli lui Renoir, deoarece realizarea acestui *Van Gogh* l-a obligat pe aurul lui *French Cancan* să renunțe la al său. Ar susține el că un *Van Gogh* de Jean Renoir n-ar fi fost mai prestigios pentru politica autorilor decât un film de Minnelli? Trebuia un fiu de pictor, și filmul a fost realizat de un regizor de balet filmat!

Oricum, acest exemplu nu este decât un pretext, căci am fost de multe ori indispus de subtilitatea unei argumentări care nu putea prevala naivitatea postulatului, acordând de pildă unor filme mici, de mâna a doua, intențiile și coerența unei opere calculate și gândite.

Desigur, de vreme ce se afirmă că cineastul este întru totul fiul operelor sale, nu mai există filme minore, deoarece cel mai mărunț dintre ele este, totuși, imaginea creatorului său. Dar să vedem despre ce e vorba și în acest scop să ne întoarcem, dacă permiteți, departe în trecut.

Un aforism și un argument

Este evident că „politica autorilor” nu este aici decât aplicarea în cinematografie a unei noțiuni general admise în artele individuale. Lui François Truffaut îi place să citeze cuvintele lui Giraudoux: „Nu există opere, nu sunt decât autori”, butadă polemică a cărei semnificație mi se pare destul de limitată. Desigur, s-ar putea propune, la fel de bine, candidaților la bacalaureat sau la doctorat să discute teza contrarie. Ca și maximele lui La Rochefoucauld și Chamfort, cele două formule ar inversa pur și simplu proporțiile respective de adevăr și de eroare. Eric Rohmer este de părere (sau afirmă) că ceea ce rămâne în artă nu sunt operele, ci autorii, și că programele cinecluburilor nu dezmințesc acest adevăr critic.

Dar să remarcăm înainte de toate că argumentul lui Rohmer are o arie și mai restrânsă ca aforismul lui Giraudoux căci, dacă autorii rămân valabili, faptul nu se datorează de loc totalității operei lor. Exemplele contrare abundă. Dacă este exact că numele lui Voltaire este mai important decât bibliografia sa, ceea ce contează până la urmă este mai puțin „Dicționarul filozofic”, cât spiritul lui Voltaire, un anumit stil de gândire și de scriere. Dar unde putem noi astăzi regăsi principiile sale și exemple care să-l ilustreze? într-un teatru abundent dar execrabil sau în vo-

lumul facil al Povestirilor? Iar pe Beaumarchais trebuie să-l căutăm în „Mama vinovată“?

De altfel „autorii“ acelor timpuri aveau ei înșiși, după cât se pare, conștiința relativității valorii lor, deoarece își renegau cu ușurință copiii, în timp ce nu se formalizau dacă li se atribuiau niște pamflete a căror calitate li se părea măgulitoare. Pentru ei, dimpotrivă, nu existau decât opere, fie și ale lor, și de-abia la sfârșitul secolului al XVIII-lea și tocmai cu Beaumarchais, a reușit noțiunea de autor să se definească juridic prin drepturile, îndatoririle și responsabilitățile sale. Țin seama, desigur, de contingentele istorice și sociale, de cenzurile politice sau morale care făceau uneori necesar și totdeauna scuzabil anonimatul, dar e evident că anonimatul operelor Rezistenței în Franța n-a diminuat cu nimic demnitatea și răspunderea scriitorului. De-abia în secolul al XIX-lea copia sau plagiatul au luat aspectul vinei profesionale care-l descalifică pe autorul lor.

La fel în pictură, unde cea mai ordinară mângăleală se plătește astăzi aproape exclusiv după mărimea pânzei și notorietatea semnăturii, în timp ce odinioară calitatea obiectivă a operei era mult mai apreciată. De altfel, dificultatea de a autentifica o serie întreagă de tablouri este cea mai bună dovadă, căci ceea ce ieșea dintr-un atelier putea fi numai opera unui elev, fără ca aceasta să se poată demonstra sau afirma astăzi, iar dacă ne înapoiem și mai mult în trecut, trebuie să considerăm operele anonime care au ajuns până la noi drept roade nu ale unui artist, ci ale unei arte, nu ale unui om, ci ale unei societăți.

Mă aștept desigur la replică. Nu trebuie să obiectivăm ignoranța noastră și să o cristalizăm în chip de realitate. Fiecare dintre aceste opere, Venus din Milo ca și masca negrilor, aveau de fapt un autor, iar toată știința istorică modernă tinde, umplând lacunele, să iscălească operele cu nume concrete; dar s-a așteptat oare acest supliment de erudiție pentru ca ele să fie admirate sau imitate? Critica biografică nu este decât una din multiplele dimensiuni posibile ale criticii și faptul este atât de adevărat că se discută încă identitatea lui Shakespeare sau a lui Molière.

Exact, se discută! Deci identitatea lor nu este indiferentă. Într-adevăr, trebuie să considerăm evoluția artei occidentale spre o mai mare personalizare drept un progres, o rafinare a culturii, dar cu condiția ca această personalizare să desăvârșească cultura, fără a pretinde să o definească. E momentul să

ne reamintim un adevăr bine cunoscut din vremea școlii, dar de necombătut: individul depășește societatea, dar societatea este și în el înainte de orice. Nu există deci o critică totală a genului sau a talentului care să nu țină seama în prealabil de determinismele sociale, de conjunctura istorică, de fundalul tehnic care în mare parte le determină. De aceea anonimatul unei opere nu este decât un handicap foarte relativ în înțelegerea ei. În orice caz relativ față de arta în cauză, de stilul adoptat și de contextul sociologic. Arta neagră poate rămâne anonimă, chiar dacă în schimb este supărător că știm atât de puțin despre societatea care a produs-o.

Dumnezeu nu este artist

Dar *The Man Who Knew Too Much* (Omul care știa prea mult), *Europa' 51* sau *Dincolo de oglindă* sunt contemporane cu tablourile lui Picasso, Matisse sau Singier! Rezultă de aici că ele se situează pe același plan de individualizare? Mi se pare că nu!

Să mi se ierte acest nou adevăr bine cunoscut, cinematografia este o artă populară și o industrie în același timp. Aceste condiții prealabile de existență nu constituie decât un ansamblu de servituți — nu mai multe decât pentru arhitectură — reprezentând un ansamblu de date pozitive și negative de care trebuia să se țină seama. Îndeosebi în cinematografia americană unde teoreticienii noștri care fac politica autorilor își plasează în principal admirația. Ceea ce îi dă Hollywoodului superioritatea mondială este, bineînțeles, valoarea câtorva oameni, dar și vitalitatea și, într-o oarecare măsură, excelența unei tradiții. Superioritatea Hollywoodului nu este decât în mod accesoriu de ordin tehnic, ea constă mai mult în ceea ce s-ar putea numi într-un cuvânt geniul cinematografic american, care trebuie analizat și apoi definit printr-o sociologie a producției. Cinematografia americană a știut să traducă într-un mod prodigios de adecvat imaginea pe care societatea americană o dorea despre sine însăși. Nu pasiv, ca o simplă activitate de satisfacere și de evaziune, ci dinamic, adică participând cu mijloacele sale proprii la constituirea acestei societăți. Admirabilă la cinematografia americană este tocmai necesitatea sa de a fi spontană. Fruct al liberei întreprinderi și al capitalismului, ale cărui otrăvuri active sau încă virtuale le conține simultan, ea este oarecum cea mai ade-

vărată și cea mai realistă dintre toate cinematografiile, deoarece traduce până și contradicțiile acestei societăți. Domarchi, care printr-o analiză pătrunzătoare și documentată a demonstrat foarte bine acest lucru, mă scutește să dezvolt această teză.

Ar însemna ca orice regizor să fie târât de acest val puternic și ca itinerarul său artistic să trebuiască calculat în funcție de curent, nu ca și când ar naviga în voie pe un lac liniștit.

De fapt nu este adevărat nici pentru disciplinele artistice cele mai individuale că geniul ar fi liber și totdeauna pe măsura sa. De altfel, ce este geniul dacă nu o anumită conjunctură între darurile indiscutabil personale, preferința ursitoarelor și momentul istoric? Geniul este o bombă H. Fiziunea sâmburelui de uraniu provoacă fuziunea miezului de hidrogen. Dar un soare nu se naște numai din dezintegrarea individului, dacă aceasta nu se repercutează în structurile artei ce-l înconjură. De unde paradoxul vieții lui Rimbaud. „Nova“ lui poetică sfințește dintr-o dată și aventurierul se îndepărtează ca un astru, încă roșu, dar care se stinge. Faptul nu s-a întâmplat, firește, pentru că Rimbaud s-ar fi schimbat, ei pentru că nimic n-a mai alimentat o incandescență ce a transformat literatura din jurul ei în scrum. Numai că, de obicei, ritmul obișnuit al acestei combustii în marile cicluri artistice este mai cuprinzător decât cel al unei vieți de om. Literatura se măsoară cu secolele. Nu contează, ce-i drept, șaizeci de ani, dar ei ajung, cu decalajul succesului, pentru a asigura lui Voltaire sau Gide o moarte sub lauri. S-ar spune că geniul prefigurează ceea ce-i va urma. Asta-i adevărat, însă în mod dialectic. Căci s-ar putea spune, de asemenea, că orice epocă are geniile de care are nevoie pentru a se defini, a se nega și a se depăși. Voltaire era, așadar, un autor dramatic sub orice critică în momentul când se considera moștenitorul lui Racine, și un povestitor genial când transpunea în parabole ideile ce aveau să ducă la explozii în secolul al XVIII-lea.

Și chiar fără să ne referim la eșecuri atât de absolute, explicabile aproape exclusiv prin sociologia artei, psihologia creației ar ajunge ca să, ne lămurească suficiente inegalități la cei mai buni autori. „Notre-Dame de Paris“ este neînsemnat în comparație cu „La Légende des siècles“, „Salambo“ nu e la nivelul lui „Madame Bovary“, „Corydon“, „Le journal des faux monnayeurs“. Să nu discutăm aceste exemple, ele rămân la latitudinea gustului fiecăruia. Se poate admite permanența talentului fără să-l identificăm cu nu știu ce infailibilitate artistică

sau cu asigurarea contra erorii care nu poate fi decât un atribut divin. Însă Dumnezeu, Sartre ne-a spus-o deja, nu este un artist! Dacă i s-ar atribui creatorului, împotriva oricărei verosimilități psihologice, o imperturbabilă generozitate de inspirație, ar trebui să se admită că aceasta se întâlnește de fiecare dată cu un întreg complex de circumstanțe particulare, ce fac rezultatul de o mie de ori mai merituos în cinematografie decât în pictură sau în literatură.

Invers, trebuie să poată exista și există efectiv izbucniri în producția de altfel mediocră a unui autor. Mitul sonetului lui Arvers este judicios și trebuie să incite critica la vigilență.

Geniul arde

Or, ceea ce-i adevărat pentru literatură este și mai adevărat pentru cinematografie, în măsura în care această artă, ultima venită, accelerează și multiplică factorii de evoluție comuni tuturor celorlalte arte. În 50 de ani, cinematografia, pornită de la formele cele mai grosolane ale spectacolului (primitive, dar nu inferioare), a trebuit să parcurgă calea care astăzi o înalță uneori la nivelul teatrului sau al romanului. În același timp a suferit o evoluție tehnică cum n-a cunoscut nici o artă tradițională într-un răstimp atât de scurt (poate doar arhitectura, altă artă industrială). În aceste condiții este normal ca geniul să ardă de zece ori mai repede și ca autorul, încă în plină posesie a mijloacelor sale, să nu mai fie purtat de val. Este cazul unor Stroheim, Abel Gance, Orson Welles. Începem chiar să avem suficient recul pentru a asista la un fenomen curios: unii cineaști, în viață fiind, sunt repuși pe tapet de valul următor. Așa stau lucrurile cu mesajul lui Abel Gance sau al lui Stroheim, al căror modernism se reafirmă astăzi. Vreau să spun că aceasta demonstrează calitatea lor de autori, fără însă să reducă eclipsa lor ca regizori doar la contradicțiile capitalismului sau la prostia producătorilor. Păstrându-se proporțiile, există oameni de geniu în scurta istorie a cinematografiei, așa cum ar fi putut exista un Racine de 120 ani scriind teatru racinian în plin secol al XVIII-lea; tragediile lui ar fi fost mai bune decât ale lui Voltaire? Se poate discuta despre asta, însă eu pun ră mâșag că nu.

Mi se va opune un Chaplin, un Renoir sau un Clair; este adevărat, dar fiecare dintre ei beneficiază de alte daruri care nu țin de geniu și care le-au permis tocmai să se adapteze con-

juncturii cinematografice. Cazul lui Chaplin fiind desigur unic și exemplar, deoarece în calitate de autor-producător el a știut să se adapteze evoluției cinematografiei.

Deci, conform legilor celor mai generale ale psihologiei creației factorii obiectivi ai geniului având mult mai multe șanse să se modifice în cinema decât în orice altă parte, dezadaptări rapide se pot produce între cineast și cinematografie, reducând brutal valoarea operelor sale. Admir desigur *Mr. Arkadin* și găsesc aici aceleași calități ca în *Cetățeanul Kane*. Dar *Cetățeanul Kane* deschide o eră nouă a cinematografului american; iar *Mr. Arkadin* nu este decât un film de mâna a doua.

Cinematograful îmbătrânește

Dar să ne oprim asupra acestei teze care ne permite, cred, să ajungem la miezul discuției. Cred într-adevăr că interlocutorii mei nu numai că n-ar accepta să spună că *Mr. Arkadin* este un film mai puțin important decât *Cetățeanul Kane*; ei ar afirma mai degrabă contrariul și știu și cum. *Mr. Arkadin* fiind al șaselea film al lui Orson Welles există dintr-o dată prezumția progresului. Nu numai că Welles avea în 1953 mai multă experiență decât în 1941, dar oricât de mare ar fi fost libertatea pe care a știut s-o cucerească la Hollywood, *Cetățeanul Kane* rămâne, datorită împrejurărilor, într-o oarecare măsură un produs R.K.O. Filmul nu s-ar fi născut fără ca Welles să aibă la dispoziție o strălucită aparatură tehnică și concursul unor tehnicieni admirabili. Gregg Toland, pentru a nu-l numi decât pe acesta, a contribuit în bună parte la rezultat. Dimpotrivă, *Mr. Arkadin* este integral semnat Welles. Până la proba contrarie el va fi considerat deci aprioric drept superior, deoarece este mai personal și personalitatea n-a putut decât să progreseze îmbătrânind.

Nu pot evident decât să le dau dreptate tinerilor care polemizează afirmând că vârsta ca atare n-ar putea diminua talentul unui cineast și reacționând violent împotriva prejudecății critice care constă în a găsi întotdeauna superioare operele de tinerețe sau maturitate celor de bătrânețe. Astfel s-a scris că *Monsieur Verdoux* este inferior *Goanei după aur* sau a fost regretat Renoir din *Regula jocului*, criticându-se cel din *Fluviul* sau din *Caleașca de aur*. Eric Rohmer le-a răspuns foarte bine acestor critici: „Istoria artei nu ne oferă, după câte știu, nici un exemplu de geniu autentic care să fi cunoscut la sfârșitul carierei sale o

perioadă de adevărat declin, ea ne-ar incita mai degrabă să regăsim sub neîndemânarea sau sărăcia aparentă urma acelei voințe de despuiere care caracterizează «ultimele maniere» ale lui Tizian, Rembrandt, Beethoven, sau, mai aproape de noi, a unui Bonnard, Matisse, Stravinski...“ („Cahiers du Cinéma“, nr. 8, *Renoir américain*). Doar printr-o discriminare absurdă se poate atribui numai cineaștilor o senilizare de care ceilalți artiști ar fi ocrotiți. Rămân cazurile excepționale de ramolism, dar și acestea mult mai rare decât s--ar crede. Baudelaire paralizat și nemaiarticulând decât silabe era oare mai puțin baudelairian? Robert Mallet ne comunică în legătură cu Valéry Larbaud, condamnat de douăzeci de ani la imobilitate și tăcere, cum traducătorul lui Joyce, luptând împotriva paraliziei sale, și-a reconstituit un vocabular din vreo douăzeci de cuvinte simple cu care reușea însă să articuleze judecăți literare extraordinar de pătrunzătoare. Așa că rarele excepții ce s-ar putea invoca ar confirma doar regula. Marele talent moare, dar nu îmbătrânește. Nu există nici o rațiune ca această lege a psihologiei artistice să nu se aplice în cinematograful iar criticile bazate implicit pe ipoteza senilității cad de la sine. Trebuie să se aplice postulatul invers și să ne spunem că acolo unde ni se pare că discernem o decadență, simțul nostru critic greșește, deoarece o sărăcire a inspirației ar fi un fenomen puțin verosimil. Din acest punct de vedere poziția politicii autorilor este fecundă și îi dau dreptate să combată prejudecăți naive (dacă nu chiar nerozii).

Dar luând în considerație această punere la punct a problemelor trebuie totuși să ținem seama de anumite eclipse sau gârboviri care lovesc opera unor oameni incontestabil mari. Cred că am schițat mai sus cum se justifică acest fenomen, ce nu este de ordin psihologic ci istoric. Drama nu constă în îmbătrânirea oamenilor ci în cea a cinematografului, iar cei care nu știu să îmbătrânească o dată cu el se lasă depășiți de evoluția lui. De unde posibilitatea unei serii de eșecuri ce pot merge până la prăbușirea completă, fără ca de aici să fie justificată presupunerea că geniul de ieri a devenit un imbecil. Este vorba numai, încă o dată, de apariția unei discordanțe între inspirația subiectivă a creatorului și conjunctura obiectivă a cinematografului în cauză, or asta tocmai vrea să ignore politica autorilor. Pentru susținătorii săi, *Mr. Arkadin* este deci mai important decât *Cetățeanul Kane* deoarece ei află într-adevăr din acest film mai multe despre Orson Welles. Cu alte cuvinte, nu vor să rețină din

ecuația *autor + subiect = operă*, decât *autorul, subiectul* fiind redus la zero. Unii se vor preface a admite că la autori de puteri egale valorează evident mai mult un subiect bun decât unul prost, dar cei mai sinceri sau cei mai insolenți vor mărturisi că, de fapt, preferința lor se îndreaptă, dimpotrivă, spre filmele mărunte de serie B, în care banalitatea convențională a scenariului permite un aport personal mai substanțial al autorului.

Un cult estetic al personalității

Desigur, voi fi atacat asupra conceptului meu despre autor și admit că ecuația de mai sus este artificială, la fel ca distincția care se face în școală între formă și fond. Pentru a beneficia de avantajul politicii de autor trebuie să și justifiți această clasificare, căci e vorba tocmai să se distingă „autorii” veritabili de „regizori”, fie ei chiar talentați: Nicholas Ray este un autor, Huston nu pare să fie decât un regizor, Bresson și Rossellini sunt autori, Clément nu este decât un regizor mare etc. Acest concept al autorului se opune în consecință distincției autor-subiect, pentru că spre a fi demn de a intra în școala autorilor implică mai mult decât punerea în valoare a unei materii prime. Cel puțin într-o anumită măsură, autorul este totdeauna propriul său subiect. Oricum ar fi scenariul, el ne relatează întotdeauna aceeași poveste, sau dacă cuvântul „poveste” poate duce la confuzii, să spunem că este vorba totdeauna de aceeași privire și de aceeași judecată morală raportate la acțiune și la personaje. Jacques Rivette spune că autor este cel care vorbește la persoana întâia. Definiția este bună, s-o adoptăm.

„Politica de autor” constă în fond în a alege din creația artistică factorul personal drept criteriu de referință, apoi de a postula permanența sa și chiar progresul său de la o operă la cea următoare. Este recunoscut că există filme „importante” sau „de calitate” care scapă acestei convenții, însă vor fi preferate sistematic acelea în care, fie chiar și pe baza celui mai prost scenariu de circumstanță, se poate distinge, în filigran, blazonul autorului.

Departate de mine intenția de a nega spiritul pozitiv și valoarea metodologică a acestei poziții. În primul rând ea are meritul de a trata cinematografia ca o artă adultă și de a reacționa împotriva relativismului impresionist ce dirijează încă îndeobște critica cinematografică. Părerea mea e că pretenția explicită sau

mărturisită a unui critic de a revizui de fiecare dată producția unui cineast în lumina judecății sale este un procedeu de o îngâmfare fără precedent. Accept să se spună că e vorba de servitute omenească și decât să se renunțe la orice critică, mai bine să se pornească de la sentimente, de la plăcerile sau dezagrementele personale încercate la contactul cu o operă. Fie, dar cu condiția, tocmai, de a se reduce impresia la rolul ei de servitute. Trebuie să trecem pe-aici dar nu să pornim de la asta. Cu alte cuvinte, fiecare act critic trebuie să constea din referirea operei în cauză la un sistem de valori, dar această referință nu trebuie să se reducă doar la datele ce ni le oferă inteligența; siguranța judecății izvorăște și, sau înainte de toate (dacă nu se dă adverbului decât sensul său cronologic), din impresia globală resimțită în fața filmului. Consider deci drept două erezii simetrice procedeele de a se aplica obiectiv unei opere o rețetă critică bună pentru orice caz, ca și de a considera drept suficientă afirmarea plăcerii sau a neplăcerii. Prima neagă rolul gustului, cea de-a doua situează aprioric superioritatea gustului criticului deasupra celui al autorului. Uscăciune sau îngâmfare!

Ceea ce-mi place în politica de autor este că ea reacționează împotriva impresionismului preluând totuși ce e mai bun în el. Într-adevăr, sistemul de valori pe care-l propune nu este ideologic. El pornește de la o apreciere în care gustul și sensibilitatea dețin primatul, deoarece este vorba de a discerne aportul artistului ca atare, dincolo de capitalul subiectului sau al tehnicii: omul în spatele stilului. Dar o dată făcută această distincție, criticul nostru poate cădea pradă raționamentului greșit conform căruia afirma de la începutul analizei sale că filmul este bun, deoarece este un film de autor. Rețeta aplicată operei este atunci portretul estetic al cineastului dedus din operele sale precedente. Are dreptate să procedeze așa în măsura în care nu s-a înșelat în promovarea cineastului la demnitatea de autor; căci, obiectiv vorbind, este mai logic să te încrezi în geniul artistului decât în inteligența ta de critic; în felul acesta politica de autor regăsește principiul „criticii frumuseților“. Când ai de-a face cu geniul, este totdeauna o metodă valabilă să consideri aprioric că o presupusă slăbiciune a operei nu este decât o frumusețe pe care n-ai ajuns încă să o înțelegi. Dar am arătat că această metodă își avea limitele ei chiar în artele individualiste prin tradiție ca literatura, și cu atât mai mult deci în cinematografie, ale cărei anastomoze sociologice sau istorice sunt nenumărate. Acordând

atâta importanță „filmelor B“, politica de autor recunoaște și confirmă, fără voia ei, această dependență.

Pe de altă parte, politica de autor este fără îndoială cea mai periculoasă, căci criteriile ei sunt foarte greu de formulat. Este semnificativ că, practică de trei sau patru ani de condeiele noastre cele mai subtile, ea își așteaptă încă în mare parte teoria; să nu uităm cum îl ridică Rivette în slăvi pe Hawks: „Geniul lui Hawks este evident; *Monkey Business* este un film genial și ni se impune ca atare. Totuși unii refuză evidența, refuză încă să se mulțumească cu afirmații. Toate că nu sunt alte cauze la baza acestei nerecunoașteri...” Se vede clar pericolul, care constă într-un cult estetic al personalității.

Util și primejdios

Totuși nu asta este primejdia principală, cel puțin în măsura în care politica de autor este practică de oameni de gust care știu să rămână vigilenți. Aspectul negativ al acestei politici mi se pare mai grav. Este supărător să lauzi pe nedrept o operă care n-o merită, dar riscul este mai puțin nefast decât să respingi un film meritoriu deoarece realizatorul său n-a făcut până acum nimic bun. Nu putem afirma că criticii care fac politică de autor n-ar găsi cu cale să descopere sau să încurajeze ocazional un talent care se manifestă pe neașteptate, că ei disprețuiesc sistematic într-un film tot ceea ce vine dintr-un fond comun și constituie totuși uneori lucrul cel mai admirabil, ca și, în alte împrejurări, lucrul cel mai detestabil. Astfel, o anumită formă de cultură populară americană este la originea lui *Van Gogh* de Minnelli, dar o altă cultură, mai spontană, stă la baza comediei americane, a westernului, a filmului polițist de serie neagră, și influența ei este de astă dată binefăcătoare, căci ea face bogăția și sănătatea acestor genuri cinematografice, fruct al unei evoluții artistice în minunată simbioză cu publicul. Astfel se poate critica un western de Anthony Mann (și numai Dumnezeu știe cât iubesc eu westernurile lui Anthony Mann) ca și când n-ar fi vorba de un western, adică de un ansamblu de convenții care țin de scenariu, de interpretare și de regie. Știu că într-o revistă de cinema se poate face abstracție de aceste date prealabile, dar ele trebuie cel puțin subînțelese, astfel ca existența lor să pară trecută sub tăcere din pudoare, ca o servitute puțin ridicolă, a cărei menționare ar putea fi necuviincioasă. În orice caz se va dis-

prețui sau se va trata cu condescendență un western al unui regizor neagreat, chiar dacă filmul este rotund și neted ca un ou. Or, ce este *Diligența*, dacă nu un western ultraclasic, în care arta lui Ford nu a constatat în fapt decât în a duce la un grad absolut perfecțiunea personajelor și a situațiilor? Mi se întâmplă să văd la comisia de cenzură niște westernuri admirabile de categoria a treia, aproape anonime, dar care mărturisesc o cunoaștere admirabilă a regulilor genului și o respectare deplină a stilului.

Paradoxal, apărătorii politici de autor admiră, în mod cu totul deosebit, cinematografia americană, când tocmai acolo servituțile producției se manifestă cel mai evident. Este adevărat că americanii pun totodată un maximum de înlesniri tehnice la dispoziția regizorului, dar una n-o compensează pe cealaltă. Admit că libertatea la Hollywood ar fi poate mai mare decât se spune, totul e să știi să-i deslușești manifestările; aş adăuga chiar că tradiția genurilor este un punct de sprijin al libertății de creație. Cinematografia americană este o artă ajunsă la un stadiu clasic, dar de ce să nu admirăm în ea ceea ce-i mai admirabil, adică nu numai talentul cutărui cineast, ci geniul sistemului, bogăția tradiției sale mereu vii și fecundația sa în contact cu aporturile noi, așa cum au demonstrat-o la nevoie filme ca *An American in Paris* (*Un American la Paris*), *Seven Years Itch* (*Șapte ani de căsnicie*) sau *Bus Stop*. Este adevărat că Logan are șansa de a fi considerat autor, cel puțin un autor stagiar. Dar atunci nu mai e cazul să se laude în *Picnic* și în *Bus Stop* ceea ce mi se pare totuși esențial, adică adevărul social; în orice caz nu ca un element aparte, ci integrat în stilul povestirii cinematografice, de aceeași manieră în care America dinainte de război era integrată în comedia americană.

Să încercăm, în sfârșit, să tragem niște concluzii. Mi se pare că politica de autor cuprinde și apără un adevăr critic esențial necesar cinematografiei mai mult decât tuturor celorlalte arte, tocmai în măsura în care actul de adevărată creație artistică se găsește aici mai nesigur și mai amenințat decât în alte arte. Dar practicarea ei exclusivă ar duce la un alt pericol: negarea operei și cultul autorului ei. Am încercat să arătăm de ce autori mediocri puteau, printr-un accident, să realizeze filme admirabile și cum în schimb, geniul însuși era amenințat de o sterilitate nu mai puțin accidentală. Politica de autor îi va ignora pe primii și va nega fenomenul sterilității. Utilă și fecundă, independent de valoarea ei polemică, mi se pare, aşadar, că politica de autor

trebuie completată prin alte apropieri de faptul cinematografic, apropieri care să-i restituie filmului valoarea sa de *operă*. Nu înseamnă de loc negarea rolului autorului, ci restituirea prepoziției, fără de care substantivul autor nu este decât un concept șchiop. „Autor“, fără îndoială, dar *de ce* anume ?

(1957)

LIMBAJUL TIMPULUI NOSTRU

Locul cinematografului în viața contemporană

Importanța cinematografului în viața modernă nu mai trebuie demonstrată. Să reamintim câteva cifre: în fiecare zi zeci de milioane de oameni intră într-una din cele 100000 de săli întunecoase unde se celebrează riturile acestei noi „religii“ a umbrelor. Cifrele economice corespunzătoare nu sunt mai puțin elocvente. Însă statisticile nu înfățișează esențialul. Însemnătatea cinematografului din punct de vedere cultural provine din aceea că în fapt el constituie (împreună, dacă vreți, cu radio-ul — însă radio-ul este în primul rând o tehnică de difuzare — cu presa — însă presa este îndeosebi un organ de informare, de formare sau de deformare politică — și afișul, a cărui valoare culturală este însă limitată și echivocă) pentru populația urbană și pentru o fracțiune din ce în ce mai largă a populației rurale, cvasi-totalitatea raporturilor lor cu arta. Marii legislatori ai școlii publice din secolul al XIX-lea au crezut că făcând să dispară analfabetismul prin creșterea numărului școlilor primare și prin școlarizarea obligatorie, vor deschide poporului tezaurele bibliotecilor. În realitate, progresul formidabil ce-l reprezintă stăpânirea generalizată a limbajului scris a slujit destul de puțin difuzării cărții, cel puțin a cărții având o valoare intelectuală și artistică incontestabilă. Dispariția analfabetismului n-a avut consecințe mult mai însemnate decât de a ridica într-o manieră vertiginoasă tirajul presei cotidiene.

Dar cam în aceeași epocă în care se dezvoltă învățământul elementar, au apărut și noile tehnici de difuzare a gândirii. Artele mecanice, fonograful (și mai târziu radio-ul care nu este decât continuarea fonografului) și cinematograful au înlocuit imprimăria cu o eficacitate zdrobitoare. Trebuie să precizăm înainte de toate că nu este vorba atât de o concurență materială între carte și film (este dimpotrivă notoriu că tirajele romanelor adaptate pentru ecran cresc). Este vorba mai degrabă de un acord complex și profund între ansamblul civilizației moderne și noile mijloace de expresie oferite de cinematograf. Să ne

amintim că inventatorii săi nu vedeau în el decât o jucărie și că industria cinematografică s-a refugiat timp de câțiva ani în bărcile bălciurilor, alături de muzeele Dupuytren¹ și de femeile-pește, astfel că nu este neverosimil să ne imaginăm că după un entuziasm trecător al publicului, cinematograful ar fi rămas o ramură a prestidigitației.

Dezvoltarea fulgerătoare, nemaipomenită și neprevăzută a cinematografului s-a produs din clipa în care noua tehnică a descoperit ceea ce avea de spus, din clipa în care a întâlnit temele favorabile proliferării sale universale. Totul s-a petrecut ca și când societatea i-ar fi așteptat în mod inconștient mesajul. O misterioasă fecundare a avut loc când ceea ce nu era încă decât o tehnică a intrat în contact cu acele latențe obscure pe care le secretă fără știrea ei orice civilizație, latențe ce sunt satisfăcute în fiecare epocă de câte o formă de artă care devine privilegiată (cântecele trubadurilor și arhitectura în Evul Mediu, pictura în secolul al XVI-lea, romanul în secolul al XIX-lea).

Arta populară a epocii noastre

Țelul nostru, în cadrul acestui studiu de dimensiuni reduse, nu este de a propune vreo teză seducătoare, însă — prin forța lucrurilor — ipotetică, asupra afinităților profunde (tehnice, economice, sociologice) dintre cinematografie și civilizația secolului XX. Ne vom limita să indicăm spre analiză o orientare posibilă.

Fapt e că cinematografia este prin excelență arta populară a timpului nostru: că nu se poate găsi de la Evul Mediu încoace nici o artă care, sub acest raport, să-i fie comparabilă. Existau diferite arte populare, dispersate în diversele forme ale folclorului sau în artele minore de artizanat. Se pare însă că aceste forme de artă sunt pe cale de dispariție și că sensul cuvântului „popular” nu mai poate fi același. Popularitatea unei arte pare din ce în ce mai dependentă de capacitatea ei de extindere geografică și de numărul de oameni la care poate avea acces. Artei populare tradiționaliste, regionale sau artizanale, îi succede arta de masă care depășește chiar geografia națională, arta la scara

¹ Dupuytren, Guillaume — cunoscut chirurg francez (1777-1835); numele său a fost dat unui celebru muzeu de anatomie și apoi unor expoziții anatomice. (N. R.)

raporturilor economice și sociale moderne, la scara rapidității mijloacelor de comunicație (care tind, cu televiziunea, spre universalul în instantaneu).

Se înțelege că limbajul vorbit sau scris nu mai este pe măsura acestei difuzări, care nu cunoaște altă frontieră decât tehnicile industriale moderne. Sub diversitățile naționale ce pot rămâne ireductibile, o anumită unificare tehnică acoperă încetul cu încetul planeta. Automobilul, telefonul, mașina de scris sunt un fel de limbaj concret vorbit de sute de mii de oameni.

Un limbaj al obiectului

Acestei universalizări a modurilor de viață trebuie, fără îndoială, să-i corespundă un mijloc de expresie mai imediat, al cărui vocabular să fie de asemenea concret și universal: un limbaj al obiectului.

De altfel, ar fi minunat să vedem în cinematografie un fel de depășire dialectică a limbajului. Limbajul provine din desen, din imaginea devenită, de-a lungul symbolismului hieroglificii, semn pur. Cuvântul modern nu mai are legătură cu semirealismul inițial al imaginii din care s-a degajat caracterul ei abstract. Imaginea a continuat însă să joace un rol paralel cu limbajul. Alături de Biblie — scrisă, dar pe care puteau s-o descifreze numai clericii — sculptura, vitraliul, iconografia religioasă și chiar teatrul, concomitent religios și didactic, au fost marile mijloace de difuzare și instruire. Ele exprimau și confirmau ideile și miturile din care se nutrea civilizația Occidentului medieval.

Nu este interzis să ne întrebăm dacă triumful cinematografiei în secolul al XX-lea nu provine cumva din rezolvarea contradicțiilor limbajului și chiar a paradoxului tehnic ce-l reprezintă oarecum o tipărire a realității.

Desigur, orice artă este în felul ei un limbaj, în măsura în care artistul are de spus ceva și o spune prin intermediul ei. Un tablou ca și un poem este o compoziție de semne al cărei scop este de a comunica sentimente și idei. Din acest punct de vedere cinematografia nu este decât o continuare a celorlalte arte. Posibilitățile sale de semnificație sunt însă cu atât mai bogate și mai variate decât cele ale artelor tradiționale, cu cât trebuie totuși să o luăm în considerație aparte, ca singura tehnică de exprimare care intră realmente în concurență cu limbajul vorbit. Un poem

este alcătuit din cuvinte; însă cuvântul este înainte de toate semn și limbaj până a ajunge eventual la demnitatea artistică. Poate să servească unor scopuri cu totul diferite de compunerea unor poeme, de pildă, ca să ceri sare la masă sau să întrebi de vreo stradă. Desenul și culoarea pot, de asemenea, să slujească scopuri tehnice sau prozaice: un triunghi pe tablă în timpul lecției de geometrie nu este o operă de artă, ci un simplu semn matematic. Ca și planșele arhitectului. Totuși nimeni nu va afirma că desenul și pictura sunt limbaje. Ele sunt limbaje prin supralicitare deoarece au nevoie să semnifice, în cazul de față semnul fiind numai un soi de sub-produs, rar detașat sau detașabil de o sinteză ce îl depășește. În cazul cinematografilei, se pare, dimpotrivă, că ea este o artă de genul literaturii, a cărei materie primă — limbajul — este o realitate anterioară și autonomă. Așa că limbajul cinematografic este în mod logic anterior manifestărilor sale variate, artistice sau nu. Nu există muzică pedagogică, există însă o cinematografie științifică care se ocupă la fel de bine de astronomie, de algebră sau de psihologia experimentală. Acest adevăr este câteodată uitat deoarece, din punct de vedere cantitativ, cinematograful se prezintă până în prezent sub forme în primul rând estetice. Este vorba aici, pur și simplu, de kilometri de peliculă: pentru un metru de film tehnic se impresionează o sută de metri de film de ficțiune. Este ca și când limba ar servi, în nouă cazuri din zece, la scrierea unor romane sau piese de teatru.

Să învățăm cinematografie

Ca orice limbaj, cinematograful trebuie deci învățat. În fapt nu ne dăm seama de aceasta, deoarece el ne înconjură din toate părțile, fiindcă îl cunoaștem din copilărie și pare mult mai ușor să privești un film decât să înveți să citești. Totuși există încă numeroși oameni pe lume care n-au văzut niciodată un film. Am participat acum câțiva ani la turneul unei caravane cinematografice în Africa de Nord; nu era necesar să mergi prea departe pentru a da de triburi întregi ce asistau pentru prima oară la un spectacol cinematografic. Chiar și în Franța se pot găsi încă în satele de munte țărani bătrâni „care n-au mers niciodată la cinema“. Totuși după trecerea primelor minute de surpriză acest public virgin pare a considera imaginile de pe ecran drept un fenomen la fel de natural ca și cele cu care este obiș-

nuit. În 1895, primii spectatori de la Grand Café, au înțeles bine despre ce este vorba: o locomotivă intrând în gară sau dejunul unui sugar. *Așa* că cinematograful pare să fie un limbaj ce poate fi înțeles de oricine. Cauza ar putea fi atribuită caracterului concret al imaginii sale, universalității sale apriorice, care este cea a lumii exterioare. Dacă aş pronunța cuvintele „femeie frumoasă” în fața unui eschimos el n-ar încerca un sentiment de contemplare, dacă însă i-aș înfățișa imaginea lui Esther William, el n-ar lua-o drept o balenă.

De acord! Și totuși aceste argumente merită să fie discutate. Spectatorii de la Grand Café au înțeles că un tren se năpustește asupra lor, dar nimic nu este mai ipotetic decât extrapolarea care ar consta în presupunerea că ei ar fi înțeles la fel de bine montajul accelerat al locomotivei care gonea nebunește, montaj utilizat douăzeci și cinci de ani mai târziu de Abel Gance în *Roata* (dacă s-ar putea concepe acest fel de retroactivitate a evoluției). Este vădit că între *Intrarea trenului în gara La Ciotat* și cinematograful mut din 1920 există deja toată evoluția unui limbaj prin aprofundarea sistemelor de montaj. Primul film s-a limitat să înfățișeze trenul care înaintează. În raport cu evenimentul, ecranul nu era decât un fel de oglindă cu reflex întârziat. Prin analiza spațială și sinteza temporală Abel Gance face cu totul altceva. El nu ne arată o locomotivă a cărei viteză crește. Aceasta ar fi de altfel destul de greu din punct de vedere tehnic (totuși nu imposibil, căci este în esență ceea ce a făcut Renoir la începutul *Bestiei umane*); din ce punct de vedere să privești oare un obiect atât de uriaș, făcând să reiasă clar intensificarea mișcării sale? Cea mai mare parte a imaginilor lui Gance sunt imagini statice: coșul locomotivei, cuptorul ei, mecanicul în fața manetelor, indicatorul de viteză. Înseși imaginile care înfățișează mișcarea nu conțin în sine spectacolul vitezei. Prim planul roților care se învârtesc nu arată că locomotiva merge repede. Roțile s-ar putea învârti pe loc. Și, de altfel, ce ne dovedește că sunt tocmai roțile *acestei* locomotive? Roți care se învârtesc, asta e tot ce s-ar putea spune! Gance nu dorește de fapt să ne înfățișeze o locomotivă care merge din ce în ce mai repede ci, prin jocul raporturilor în timp și spațiu implicate în montaj, să ne facă. să înțelegem viteza ei, ritmul ei mereu accelerat și chiar cauza psihologică care-l determină pe mecanic să mărească într-una viteza. Deosebirea este importantă. Este pur și simplu cea care stă la baza gândirii ca limbaj: trecerea hotă-

râtoare de la concret la abstract. Nașterea unei semantici și a unei sintaxe.

Concretul în detrimentul abstractului

Dacă prezint acum această secvență din *Roata* în fața unui public novice, spectacolul îl va distra poate, dar ce va vedea acest public? Pur și simplu bucăți de locomotivă. Atenția și plăcerea îl vor induce în eroare, căci și acest public va vedea un film; numai că el nu va fi același. Această experiență nu este ipotetică; am verificat-o personal de câteva ori, la țară mai ales, și orice institutor o poate repeta cu copiii după ce au văzut un film, întrebându-i ce i-a impresionat. Va constata: 1. conținutul imaginilor nu era același pentru ei și pentru el; 2. deosebirea este întotdeauna în favoarea concretului și în detrimentul abstractului. Aceasta este chiar una dintre rarele legi psihologice de care suntem siguri în materie de film pedagogic. Acolo unde realizatorul a crezut că exprimă o idee perfect clară și degajată de orice posibilități de digresiune, copilul va descoperi zece detalii concrete care îl vor interesa prin ele însele. Iată un exemplu concludent pe care îl împrumut din „Revue de filmologie“, datând din 1940. Niște misionari englezi, preocupați de folosirea virtuților didactice ale cinematografului, au utilizat filmul pentru a îndoctrina băștinașii din Africa de Sud. Pelicula folosită li s-a părut perfect accesibilă spiritului credincioșilor lor. Vrând să-i verifice efectul au întrebat mai mulți spectatori ce au reținut din film. Spre marea lor stupefacție toți le-au răspuns că au fost profund interesați de găina albă. Or, misionarii mei ce cunoșteau filmul pe de rost nu văzuseră niciodată această găină. După o nouă proiecție tot n-au zărit-o în film. Au trebuit să examineze filmul cadru cu cadru la masa de montaj, pentru a descoperi, în sfârșit, traversând un colț al imaginii, tot atât de indiferentă ca și spectatorii care au remarcat-o față de tot ce se desfășura „important“ pe restul ecranului. Aș putea să confirm această experiență și prin contrariul ei. În *Noaptea amintirilor*, Marcel Carné acordă un rol important mobilierului din camera lui Gabin. Fiind vorba de mansarda unui muncitor sărac, acest mobilier este simplu și redus. Totuși, când întreb după vizionare care sunt mobilele din cameră, (sânt în total șase, inclusiv noptiera) este uitată regulat și de către toți prezența unei comode mari, stil Empire, foarte vizibilă. Am făcut această experiență

de peste o sută de ori cu peste zece mii de spectatori: ea a dat aceleași rezultate, în afară de o singură dată, spre marea mea surpriză, deoarece nu proiectasem decât primele trei bobine ale filmului: toată lumea a văzut comoda. Și iată explicația, ușor de dedus din mizanscenă: se uită comoda pentru că ea este singura mobilă care în *nici un moment al filmului* nu deține vreun rol psihologic sau dramatic, pentru că ea în fond nu *semnifică* nimic. Filmul este atât de bine făcut, atât de dens încât, invers de ceea ce li s-a întâmplat misionarilor, atenția publicului este integral solicitată de simbolismul mizanscenei, de valoarea abstractă pe care aceasta o conferă obiectelor. Astfel că spectatorul, departe de a fi distras de comoda care se află acolo doar pentru autenticitatea decorului, ajunge să nici n-o mai vadă. Cei cărora nu le-am prezentat decât trei bobine n-au suferit încă din plin această influență. Celelalte mobile nu căpătaseră încă toate și integral valoarea de semn conferită treptat de acțiune, ele se aflau încă pe același plan mental cu comoda și deci cu toate că aceasta a fost văzută de trei ori mai puțin decât cu ocazia unei proiecții integrale, nu exista totuși nici un motiv să fie uitată.

Coeficientul de realism

Paradoxul cinematografului este că exprimă ideea abstractă prin intermediul reprezentării celei mai concret posibile a realității. Aici îi stă forța și, prin corelație, pierzania. Tot ce se întâmplă pe ecran poartă un coeficient de realism pe care nu-l poate pretinde nici o altă tehnică figurativă. Îl percepem ca un decalc al lumii exterioare, există ca obiectul reflectat într-o oglindă. Filmul este totdeauna reprezentatie și limbaj, însă prima și universală sa înțelegere este în reprezentatie. Limbajul solicită o cultură și o ucenicie. Încă la primul spectacol de cinematograf, la *Le repas de bébé* (*Dejunul sugarului*) spectatorii fermecați strigau: „frunzele se mișcă“. Așa că nici acest spectacol elementar n-a fost înțeles așa cum voia regizorul său. Acest public, căruia i se înfățișa un copilaș mâncându-și supa, remarcă în primul rând frunzele castanului, din fund, agitate de vânt, și aceasta i se părea mult mai surprinzător; ca și bantușii bravilor noștri misionari, spectatorii vedeau altceva decât ceea ce li se înfățișa.

Să cunoaștem

Ce concluzie să tragem? Două lucruri concomitent contrarii și complementare.

1. Să ne ferim de iluzia că cinematograful ar fi *ipso facto* un limbaj universal inteligibil, indiferent de forme și de gradul de cultură. Ca orice limbaj, pentru a fi priceput exact, el pretinde aceeași familiarizare, aceeași practică de studiu și totodată înconștientă căreia îi datorăm de exemplu, aprecierea capodopelor literaturii. El își are propria gramatică, semantica, sintaxa, stilistica. Când s-a prezentat pentru prima oară în Franța *Cetățeanul Kane* de Orson Welles, Denis Marion s-a amuzat să noteze diversele interpretări ale criticii. El a obținut astfel cam o duzină de versiuni diferite, nu discut de aprecierile artistice, ci de judecarea realității. Fiecare dintre acești profesioniști, obișnuiți ai sălilor obscure, înțelesese povestea în mod diferit. Astăzi, când *Cetățeanul Kane* a trecut de numeroase ori prin cinematcluburi, el a devenit un film simplu, limpede și perfect inteligibil. La fel s-au petrecut lucrurile cu *Regula jocului* de Jean Renoir, care ni s-a părut timp îndelungat complex și confuz, dar pe care, revăzându-l de curând, m-am întrebat ce mi s-a putut părea acolo obscur. Motivul este că Welles și Renoir erau avansați față de vremea lor. Ei îmbogățiseră expresia cinematografică. Filmele lor nu erau prost scrise, complicate sau obscure, dar fiindcă ceea ce aveau de comunicat nu fusese încă spus, s-au văzut nevoiți să creeze un limbaj mai complex și mai subtil, pe care la început nu-l pricepea oricine, dar care a trecut apoi treptat în patrimoniul obișnuit al cinematografului. La fel cum procedează și marii scriitori ce creează limba utilizând-o în același timp.

2. Reciproc, însă, dacă cinematograful este un limbaj care poate fi priceput fără un minimum de cultură, el este în același timp un limbaj ce se prezintă sub aspectele lumii concrete tinzând să se confunde cu ea. În acest avantaj rezidă extraordinara lui forță de convingere. Celelalte arte nu pot ascunde pe deplin mijloacele folosite. Ele trebuie să recunoască faptul că se slujesc de cuvinte, de forme sau de sunete pentru a ne capta înțelegerea și sensibilitatea. Oricare ar fi elocința sau seducția lor, noi rămânem conștienți de situația de intermediar a acestor mijloace. Un orator „vorbește bine“, însă el vorbește, pe când filmul nu are decât aerul că înfățișează niște fapte beneficiind ast-

fel de prejudecata favorabilă a obiectivității. Cultura cinematografică nu este, deci, necesară doar pentru un mai bun discernământ, pentru o savurare mai deplină a operelor de calitate, dar și pentru înțelegerea ideilor pe care filmul vizează să le introducă în conștiința noastră sub alibiul înșelător al realității. Nu mă refer doar la filmele de propagandă propriu-zise — eticheta lor ne atrage deja atenția —, ci la aproape toate filmele care într-un fel sau altul sunt și ele, implicit, de propagandă. Propagandă nu totdeauna sistematică și calculată, răspunzând unui cuvânt de ordine precis, ci expresie difuză a unui mod de viață, a unei morale, confirmare subtilă a valorilor unui regim sau ale unei civilizații; fie că acceptă sau refuză aceste ideologii implicite, omul cult trebuie cel puțin să o facă cu bună știință.

(1957)

SUMAR

Prefață	2
Ontologia imaginii fotografice	6
Viața și moartea suprainpresiunii	13
Introducere într-o simbolică a lui Charlot	17
Evoluția limbajului cinematografic	25
William Wyler sau jansenistul mizanscenei	40
Pentru un cinematograf impur (În apărarea adaptării)	61
Teatru și cinematograf	82
Pictură și cinematograf	123
Westernul sau cinematograful american prin excelență	128
Realismul cinematografic și școala italiană a eliberării	135
De Sica regizor	159
Apărarea lui Rossellini	175
Despre politica autorilor	183
Limbajul timpului nostru	197